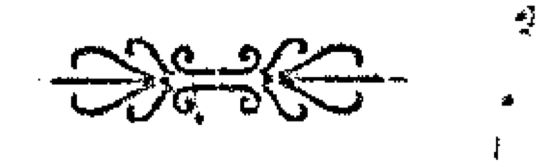
Б. ЯВОРСКІЙ.

СТРОЕНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РѢЧИ.

Матеріалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ I

ьной рѣчи.



Б. ЯВОРСКІЙ.

СТРОЕНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РѢЧИ.

Матеріалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ I

Звуковая область музыкальной рѣчи.



ГЛАВА I.

Матеріалъ и законы музыкальной рѣчи.

Всякое проявленіе жизни можетъ служить содержаніемъ человѣческой рѣчи, которая имѣетъ два вида—звуковой и пластическій.

Музыкальная рѣчь, одна изъ составныхъ частей звуковой рѣчи, черпает свой матеріалъ и законы изъ той же жизни, проявленіемъ которой она является.

Матеріаломъ, изъ котораго создается музыкальная рѣчь, является **звукъ** в **времени**.

Звукъ.

Сущность звука, его составъ и взаимоотношенія звуковъ между собою ещ не найдены.

Изученіе ограничивается составомъ одного звука, производимаго **мертвымъ** тѣломъ (струной камертономъ и т. п.), и построеніемъ ряда звуковъ на основаніи математическихъ отвлеченныхъ вычисленій, а не на основаніи соотношеній и взаимодѣйствій звуковъ живыхъ, производимыхъ **живыми** существами.

Звукъ производитъ самое разнообразное впечатлѣніе въ зависимости от условій его воспроизведенія.

Первое впечатлѣніе, которое производитъ звукъ, есть **высота** звука, его **окраска** (тембръ) и **видъ** самаго звука—его *гласность* (звучаніе на опредѣленную *гласную*, которой можетъ предшествовать *согласная*,) или *безгласность*.

Второе впечатлѣніе есть **сила** звука, **способъ его воспроизведенія** (legato—постепенное незамѣтное воспроизведеніе и исчезновеніе отдѣльнаго звука, non legato—опредѣленное, точное по моменту начало и конецъ звука и staccato—толчкообразное начало и конецъ звука) и **держанія** (ровный, постепенно видоизмѣняющійся, прерывистый и т. п.)

Время.

Музыкальная рѣчь является не памятникомъ протекшей жизни, а проявленіемъ самой жизни, жизни совершающейся, слѣдовательно длящейся во времени, и время, необходимое условіе всякаго существованія, является второй составной частью музыкальной рѣчи.

Законы

Законами, располагающими звуки во времени, являются **законы отношеній** и **распредѣленія**.

Отношенія.

Отношеніе есть результатъ, полученный отъ сравненія величинъ однородныхъ. Отношенія бываютъ двоякаго рода:

прямое.

1) **прямое** отношеніе (аналогія, подобіе, періодичность)—послѣдованіе явленій или отношеній

а) простая періодичность
напр. *а, а, а, а.*

б) двойная періодичность—періодичность совокупности разныхъ явленій или отношеній
напр. *ав, ав, ав.*

обратное

2) **обратное** отношеніе—симметрія, соотношеніе въ порядкѣ, при которомъ крайнему соотвѣтствуетъ крайнее, среднему среднее

а) простая симметрія
напр. *ав—ва.*

б) двойная симметрія—симметрія меньшей симметріи
напр. (*ав—ва*) (*ва-ав*).

Всякое прямое соотношеніе со своимъ обратнымъ составляетъ самодовлѣющую форму.

Примѣненіе соотношеній:

Отношенія по величинѣ представляютъ слѣдующіе случаи: *по величинѣ.*

1) Равенство,

2) Отношенія ариѳметическія,

$>$ } одна величина больше или меньше другой на какую нибудь
$<$ } величину.

3) отношенія геометрическія,

одна величина:

а) больше или меньше другой вдвое, втрое и т. д.
б) относится къ другой такъ, какъ взаимнопростыя числа (2 къ 3, 3 къ 2, 3 къ 4 и т. д.)

Отношенія по зависимости (дѣйствія отъ противодѣйствія, цѣлаго отъ частей, слѣдствія отъ причинъ и т. п.) подчиняются закону равенства противодѣйствія дѣйствію и кратности цѣлаго частямъ *по зависимости.*

Распредѣленія могутъ быть или простыя (сопоставленіе и соединенія,) или подчиняющіяся опредѣленному взаимоотношенію (пропорціональность и прогрессія). **Распредѣленія.**

I. **Сопоставленіе** можетъ быть двоякое: *сопоставленіе.*

1) сопоставленіе явленія или отношенія съ самимъ собой,

2) сопоставленіе различныхъ явленій или отношеній.

II. **Соединеніе** есть приведеніе въ извѣстный порядокъ опредѣленнаго числа элементовъ и имѣетъ три вида: *соединенія.*

1) **Размѣщеніе**—соединеніе изъ опредѣленнаго числа элементовъ въ опредѣленномъ порядкѣ

напр. размѣщеніе изъ трехъ элементовъ *а, в* и *с* по два: *ав, ва, ас, са, вс, св.*

Число размѣщеній изъ *m* элементовъ по *n* равняется произведенію *n* послѣдовательныхъ уменьшающихся чиселъ, начиная съ *m.*

2) **перестановка**—соединеніе изъ всѣхъ данныхъ элементовъ въ опредѣленномъ порядкѣ

напр. перестановка изъ трехъ элементовъ *а, в, с*: *авс, асв, вас, вса, сав, сва.*

Число перестановокъ изъ *m* элементовъ равно произведенію *m* первыхъ чиселъ.

Когда нѣкоторые изъ данныхъ элементовъ равны, то перестановки называются перестановками съ повтореніями

напр. *ааав, аава, авaа, вааа.*

3) **сочетаніе**—соединеніе изъ опредѣленнаго числа элементовъ независимо отъ порядка этихъ элементовъ

напр. сочетаніе изъ трехъ элементовъ *а, в* и *с* по два: *ав, ас, вс.*

Число сочетаній изъ *m* элементовъ по *n* равняется произведенію *n* послѣдовательныхъ уменьшающихся чиселъ начиная съ *m*, дѣленному на произведеніе первыхъ *n* чиселъ.

III. **Пропорціональность** есть равенство двухъ отношеній (ариѳметическихъ или геометрическихъ). *пропорціи*

Всякая пропорція имѣетъ восемь видовъ.

Въ ариѳметической пропорціи сумма крайнихъ членовъ равна суммѣ среднихъ. Ариѳметическая средина есть такая средняя величина, которая получается отъ дѣленія суммы данныхъ величинъ на число ихъ.

Въ геометрической пропорціи произведеніе крайнихъ членовъ равно произведенію среднихъ.

Обратной пропорціей называется обращеніе данной.

Данная пропорція со своей обратной составляетъ самодовлѣющую форму.

прогрессія.

IV. **Прогрессія** есть неравенство ряда величинъ, построенное по опредѣленному принципу.

Принципъ можетъ состоять въ томъ, что каждая послѣдующая величина ряда получается изъ предыдущей:

1) прикладывая къ ней одно и тоже количество (разность прогрессіи)—ариѳметическая прогрессія.

2) черезъ умноженіе на одно и тоже количество (знаменатель прогрессіи)—геометрическая прогрессія.

Когда абсолютная величина членовъ прогрессіи возрастаетъ, то прогрессія **возрастающая**, когда эта величина уменьшается—**убывающая**.

Обратной прогрессіей называется обращеніе данной, причемъ изъ убывающей получается возрастающая и наоборотъ.

Первоначальная прогрессія со своей обратной составляетъ самодовлѣющую форму.

Такую-же форму представляетъ прогрессія доведенная до единицы отношенія.

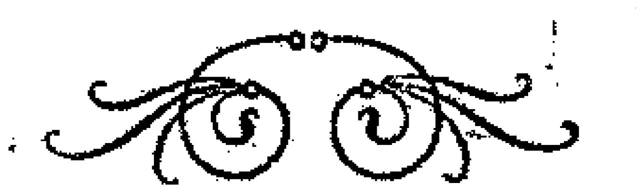
Сумма членовъ ариѳметической прогрессіи, равноотстоящихъ отъ начала и конца ея, есть величина постоянная (равна суммѣ перваго и послѣдняго членовъ).

Сумма всѣхъ членовъ ариѳметической прогрессіи равна суммѣ крайнихъ членовъ, умноженной на половину числа членовъ.

Сумма всѣхъ членовъ геометрической прогрессіи равняется дроби, числитель которой есть разность между произведеніемъ послѣдняго члена на знаменателя и первымъ членомъ, а знаменатель есть знаменатель прогрессіи безъ единицы.

Убывающая прогрессія, продолжающаяся до безконечности, называется **безконечно убывающей и составляетъ самодовлѣющую форму.**

Сумма ея членовъ равна первому члену, дѣленному на единицу безъ знаменателя.



ГЛАВА II.

Примѣненіе отношеній къ звуку и времени.

Примѣненіе отношеній къ звуку.

Соотношеніе по высотѣ.

Двѣнадцать типовъ звуковыхъ отношеній.

Точно опредѣленныхъ звуковъ нѣтъ, существуетъ только отношеніе между звуками; въ звуковой рѣчи до сихъ поръ опредѣлено **двѣнадцать типовъ** такихъ отношеній, на которыхъ основана темперація музыкальнаго строя, но несомнѣнно, что будущія изысканія установятъ большее количество типовъ отношеній.

Эти двѣнадцать типовъ при одномъ данномъ реальномъ звуковомъ отношеніи даютъ двѣнадцать опредѣленныхъ звуковъ; опредѣленность эта находится въ зависимости отъ этнографическихъ условій—отношенія общи всѣмъ народамъ, но у каждаго народа каждое отношеніе реализуется согласно его физической организаціи; кромѣ того каждый типъ различно выполняется при различныхъ условіяхъ даже въ одномъ цѣломъ.

Система октавъ.

Каждый изъ этихъ двѣнадцати звуковъ въ зависимости отъ причины своего возникновенія производитъ впечатлѣніе болѣе или менѣе **высокаго** или **низкаго**, такихъ различныхъ высотъ каждаго звука въ звуковой рѣчи употребительно приблизительно восемь (система октавъ).

Наименьшій типъ отношенія-полутонъ.

Звуковыя отношенія принято измѣрять условнымъ наименьшимъ типомъ отношенія—**полутономъ**; абсолютная величина отношенія полутона бываетъ различна, но самъ типъ взятъ какъ понятіе. Наибольшимъ отношеніемъ будетъ отношеніе звука къ своей **октавѣ**—отношеніе **двѣнадцати полутоновъ**, остальныя отношенія располагаются по величинѣ между этими двумя отношеніями:

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Голосъ.

Перемѣну звуковыхъ отношеній, т. е. слѣдованіе каждаго звука, сознаніе воспринимаетъ самостоятельно и такихъ одновременныхъ самостоятельныхъ слѣдованій столько, сколько звуковъ одновременно воспринимаетъ сознаніе. Звуковая нить каждаго такого слѣдованія изъ звука въ звукъ называется **голосомъ**. При одновременной наличности нѣсколькихъ голосовъ они дѣлятся сообразно своему расположенію на **крайніе** (верхній и нижній) и **средніе**.

Соотношеніе звуковъ по ихъ взаимодѣйствію.

Основное звуковое отношеніе и его обратное тяготѣніе.
Единичная тритонная система.

Среди двѣнадцати звуковыхъ отношеній есть одно—основное, въ зависимости отъ котораго находятся всѣ остальныя отношенія—это отношеніе звуковъ на разстояніи шести полутоновъ (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритонъ, средневѣковое diabolus in musica).

Шестиполутоновое отношеніе является **неустойчивымъ, тяготѣющимъ** къ переходу противоположнымъ (сходящимся или расходящимся) движеніемъ въ ближайшее **устойчивое** отношеніе:

1) четырехъ полутоновъ (большая терція) при сходящемся тяготѣніи,
или 2) восьми полутоновъ (малая секста) при расходящемся;
при чемъ переходъ совершается въ звукъ, находящійся съ исходнымъ неустойчивымъ звукомъ въ отношеніи одного полутона (малая секунда, ея обращеніе—отношеніе одиннадцати полутоновъ—большая септима). Неустойчивый звукъ съ **разрѣшающимъ** его устойчивымъ называются **сопряженными** звуками.

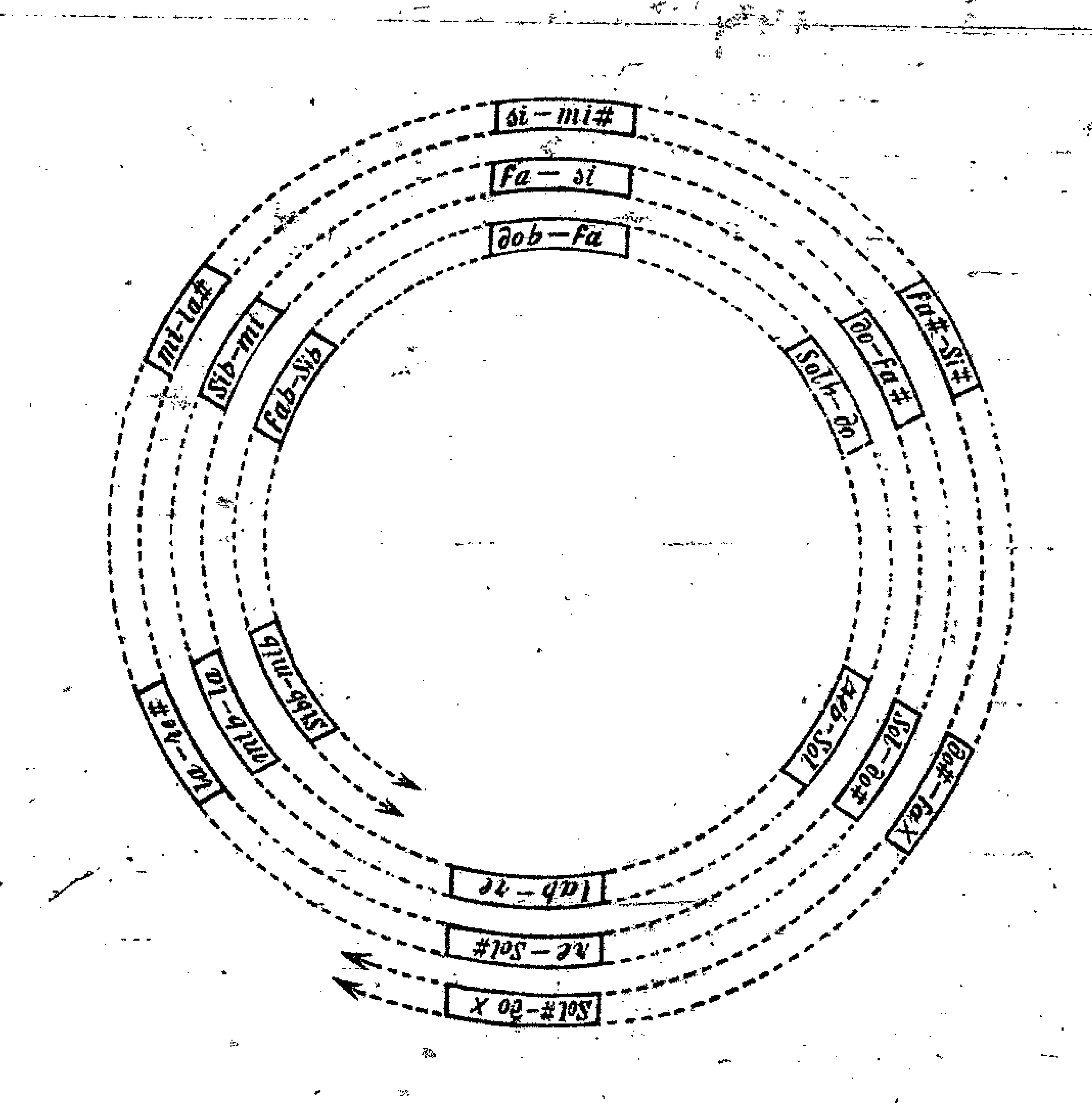
Неустойчивый звукъ съ несопряженнымъ устойчивымъ образуетъ отношеніе пяти полутоновъ (кварта) при сходящемся тяготѣніи и семи полутоновъ (квинта) при расходящемся. Прибавивъ къ имѣющимся уже отношеніямъ отношеніе каждаго звука къ самому себѣ на той-же высотѣ (0-чистая прима) или на октаву (12-чистая октава), получается восемь отношеній:

0 или 12, 6, 4 и 8, 1 и 11, 5 и 7.

Всѣ эти отношенія, объединенныя обратнымъ тяготѣніемъ (симметрія тяготѣнія) звуковъ ихъ составляющихъ, образуютъ стройное законченное цѣлое—**единичную тритонную систему**—основное проявленіе тяготѣнія и равновѣсія въ музыкальной рѣчи.

Звуковая область.

Превративъ устойчивые звуки единичной системы въ неустойчивые, добавивъ ихъ неустойчивыя отношенія, и поступая такъ и съ послѣдующими устоями, получается спиральная схема шестиполутоновыхъ отношеній.



Изъ этой схемы слѣдуетъ, что:

Обще-звуковое соотношеніе.

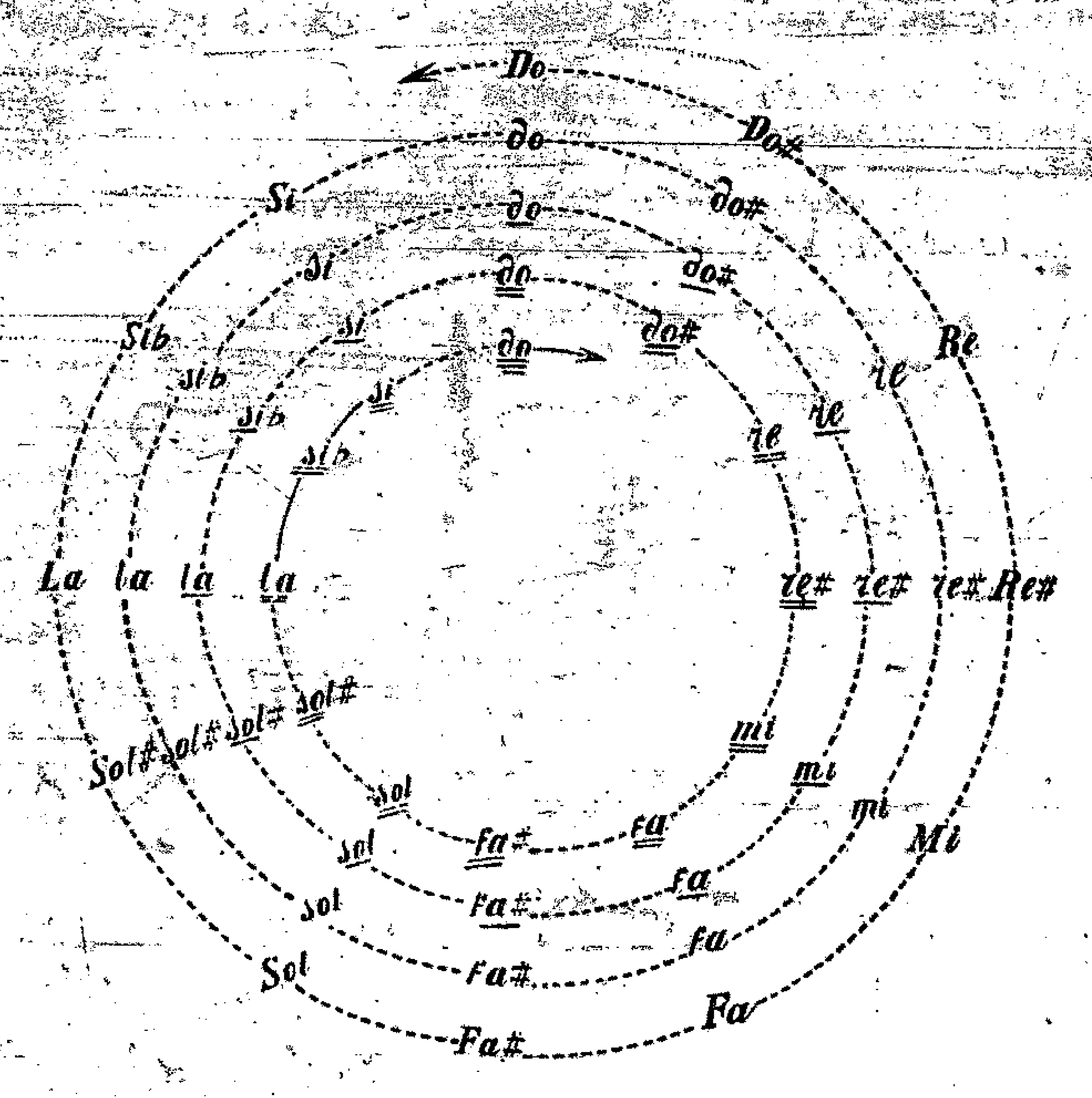
1) **въ звуковой области нѣтъ абсолютной устойчивости, а существуетъ опредѣленное стремленіе неустойчивыхъ отношеній;**

2) звуки нашей музыкальной рѣчи образуютъ шесть типовъ шестиполутоновыхъ отношеній (каждый типъ двойной—сходящійся и расходящійся);

3) если временно сосредоточить вниманіе на одномъ неустойчивомъ отношеніи и его тяготѣніи, то получается **относительная** только **устойчивость** этого участка общей звуковой области (единичная система, состоящая изъ звуковъ трехъ неустойчивыхъ отношеній);

4) каждый звукъ является устойчивымъ или неустойчивымъ въ зависимости отъ того, встрѣчается-ли онъ или нѣтъ въ рѣчи со звукомъ, съ которымъ онъ составляетъ неустойчивое отношеніе.

Въ порядкѣ постепенной высоты звуки могутъ быть расположены тоже въ видѣ спирали



Двойная (тритонная) система.

Отъ соединенія двухъ или болѣе системъ образуются звуковыя системы высшаго порядка—**лады**. Среди этихъ соединеній одно—соединеніе двухъ системъ одинаковаго направленія тяготѣнія и находящихся въ отношеніи одного полутона—не образуетъ лада (соединеніе системъ), а образуетъ систему-же—**двойную тритонную систему**—съ четырьмя неустойчивыми звуками и двумя устойчивыми, состоящую изъ звуковъ четырехъ неустойчивыхъ отношеній. При такомъ соединеніи двухъ единичныхъ системъ два устоя превращаются въ неустои, встрѣчаясь въ другой системѣ съ своими шестиполутоновыми отношеніями.

Въ этой двойной системѣ получаются остальныя четыре типа отношенія. Устои образуютъ отношеніе трехъ полутоновъ (малая терція) при сходящемся тяготѣніи и девяти полутоновъ (большая секста) при расходящемся; крайній неустой со своимъ сопряженнымъ устоемъ образуетъ отношеніе двухъ полутоновъ (большая секунда, въ обращеніи малая септима).

Изъ сравненія единичной и двойной системъ слѣдуетъ:

1) Устойчивы отношенія малыхъ и большихъ терцій и секстъ (образованныя устойчивыми звуками), прима и октава.

2) Присутствіе въ рѣчи отношеній малыхъ и большихъ секундъ и септимъ доказываетъ, что одинъ или оба звука ихъ составляющіе неустойчивы.

Лады.

При соединеніи системъ—единичныхъ и двойныхъ—подъ условіемъ сохраненія за устойчивыми звуками ихъ устойчивости, образуются **лады—мажорный, минорный, увеличенный**, въ которыхъ системы сплочены обратными тяготѣніями общихъ устоевъ, и **мажоро-минорный**. Между крайними устоями мажорнаго, минорнаго и мажоро-минорнаго ладовъ образуется новое устойчивое отношеніе семи полутоновъ (чистая квинта и ея обращеніе—отношеніе пяти полутоновъ, чистая кварта).

Всѣ остальныя соединенія системъ образуютъ **лады неустойчивые**, въ которыхъ устои въ свою очередь обладаютъ тяготѣніемъ, не находящимъ исхода.

Примѣненіе отношеній къ времени.

Всякое явленіе въ музыкальной рѣчи продолжается нѣкоторое время.

Непремѣннымъ условіемъ воспріятія времени является отношеніе между временными длительностями.

Метръ.

Абсолютная продолжительность во времени какъ всей музыкальной рѣчи, такъ и всѣхъ ея частей до отдѣльныхъ звуковъ включительно называется **метромъ**.

Наибольшее протяженіе **непрерывной связной** музыкальной рѣчи соотвѣтствуетъ наибольшей продолжительности дыханія живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его непрерывнаго сознанія.

Наименьшее протяженіе связной рѣчи соотвѣтствуетъ наименьшей продолжительности дыханія и единицы сознанія.

Какъ наибольшая, такъ и наименьшая длительности доступны выполненію или воспріятію не всякаго, такъ какъ требуютъ особой одаренности и развитія, поэтому обыкновенными протяженіями **непрерывнаго связнаго цѣлаго** являются среднія длительности.

Метрическая доля.

Длительность, являющаяся **общимъ наибольшимъ дѣлителемъ** длительностей связныхъ частей даннаго музыкальнаго произведенія, называется **метрической долей**. Самое музыкальное произведеніе, составленное изъ связныхъ частей, должно быть по длительности равно **наименьшему кратному** длительностей этихъ связныхъ частей (наименьшее кратное не можетъ быть въ данномъ случаѣ меньше суммы связныхъ частей) или вообще должно быть кратно длительностямъ этихъ частей.

Ритмъ.

Соотношеніе длительностей всѣхъ частей музыкальнаго произведенія до соотношенія отдѣльныхъ звуковъ между собою включительно образуетъ **ритмъ**. Основнымъ соотношеніемъ считается равенство частей между собой, затѣмъ слѣдуютъ ритмическія соотношенія *простыя* (вдвое, втрое и т. д.) и *составныя* (два къ тремъ, три къ четыремъ и т. д.). Соединеніе **разноритмичныхъ** построеній должно имѣть слѣдствіемъ построеніе, ритмъ котораго есть отношеніе ритмовъ **неравноритмичныхъ** предыдущихъ построеній.

Метрико-ритмическое построеніе.

Музыкальная рѣчь въ своемъ цѣломъ можетъ быть составлена изъ связныхъ частей одинаковаго или разнаго метрическаго и ритмическаго построенія; при этомъ можетъ быть четыре случая соединенія построеній:

1) равнометричныхъ и равноритмичныхъ,

2) равнометричныхъ и разноритмичныхъ,

3) разнометричныхъ и равноритмичныхъ,

4) разнометричныхъ и разноритмичныхъ,



Художественная сторона метрическаго и ритмическаго построенія музыкальнаго произведенія зависитъ отъ логическаго соединенія такихъ равно и разно метричныхъ и ритмичныхъ частей.

Б. ЯВОРСКІЙ.

СТРОЕНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РѢЧИ.

Матеріалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ II

Системныя и ладовыя тяготѣнія во времени—ИНТОНАЦІЯ (оборотъ).





МОСКВА,

Тип. Г. АРАЛОВА, уг. Леонтьевск. пер.

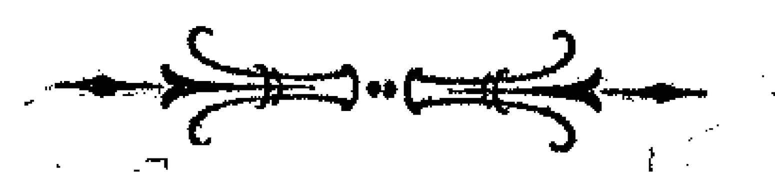
1908 г.

Оглавленіе:



ГЛАВА I.

Интонаціи простыя и производныя.



Взаимоотношеніе послѣдовательно взятыхъ звуковъ, объединенныхъ опредѣленнымъ звуковымъ тяготѣніемъ (системой, ладомъ).

Интонація.

Наименьшей основной звуковой формой во времени является **сопоставленіе** двухъ различныхъ по тяготѣнію звуковъ (или моментовъ) тритонной системы—**интонація**, выразительность рѣчи, передача ея смысла и характера.

Двучастность ея.

По самому своему происхожденію интонація **двучастна**, причемъ вторая часть играетъ рѣшающее значеніе по опредѣленію логическаго значенія самой интонаціи. Части сопоставленія, составляющаго интонацію, называются:

первая часть—**предъиктъ**

вторая рѣшающая часть—**иктъ.**

Примѣчаніе. Лига—показатель протяженія интонаціи; тактовая черта—показатель конца предъикта и начала икта интонаціи.

Одночастность.

При ясномъ звуковомъ тяготѣніи возможно существованіе **одночастной** интонаціи, представляющей одинъ моментъ звукового тяготѣнія.

Виды интонацій.

Два вида двучастныхъ интонацій.

Устойчивая интонація (+)—движеніе **въ сторону разрѣшенія**—сопоставленіе неустоя съ устоемъ:

а) его разрѣшающимъ сопряженнымъ,

Неустойчивая интонація (—)—движеніе **въ сторону противоположную разрѣшенію**—сопоставленіе устоя съ неустоемъ:

а) сопряженнымъ,

(**сопряженная** или **простая интонація 1-го рода**)

б) несопряженнымъ той-же системы, | б) несопряженнымъ той-же системы,

(**несопряженная** или **простая интонація 2-го рода**)

в) другой системы (слабая интонація) | в) другой системы.

(**междусистемная** или **простая интонація 3-го рода**).

Два вида одночастныхъ интонацій.

Одночастныя интонаціи могутъ быть также устойчивы или неустойчивы и могутъ состоять какъ изъ одного звука, такъ и изъ сопоставленія звуковъ одинаковаго звукового тяготѣнія.

Производныя интонаціи.

Производныя интонаціи.

Сложныя.

I. **Сложныя** интонаціи—соединеніе (двухъ или болѣе) интонацій одного вида (устойчивыхъ съ устойчивыми, неустойчивыхъ съ неустойчивыми) одной системы:

а) съ одинаковымъ неустоемъ и различными устоями,

б) съ различными неустоями и { 1) одинаковымъ устоемъ, 2) различными устоями.

Составныя.

II. **Составныя** интонаціи—соединеніе интонацій одного вида различныхъ системъ:

а) съ одинаковымъ устоемъ
б) съ различными устоями } при различныхъ неустояхъ.

Составныя интонаціи представляютъ сопоставленіе трехъ моментовъ ладового тяготѣнія.

Наступленіе икта въ составныхъ интонаціяхъ опредѣляется:

1) въ ладахъ, въ которыхъ имѣются вводные тона—**появленіемъ** вводнаго тона или его **разрѣшеніемъ** (причемъ вводный тонъ доминанты первенствуетъ по значенію передъ вводнымъ тономъ субдоминанты);

2) въ ладахъ, въ которыхъ нѣтъ вводныхъ тоновъ—первымъ **появленіемъ** или **разрѣшеніемъ** неустоевъ.

Въ составныхъ интонаціяхъ между каждымъ моментомъ предъикта и каждымъ моментомъ икта должны быть правильныя простыя интонаціи, но моменты одной (двухмоментной) части интонаціи не должны непремѣнно образовывать между собой интонацій.

III. **Смѣшанныя** интонаціи—соединеніе интонацій обоихъ видовъ различныхъ системъ (при различныхъ устояхъ и неустояхъ). *Смѣшанныя.*

Оборотъ. **Оборотъ.**

Одновременное соединеніе интонацій въ нѣсколькихъ голосахъ образуетъ **оборотъ.**

На основаніи **закона слухового горизонта**, требующаго, чтобы линія этого горизонта была устойчива, простыя интонаціи при образованіи оборота дѣлятся на: *Слуховой горизонтъ.*

1) интонаціи общія *всѣмъ* голосамъ:

а) сопряженныя—устойчивыя и неустойчивыя;

б) несопряженныя } неустойчивыя
в) междусистемныя }

2) интонаціи *верхняго* голоса:

а) несопряженныя } восходящія устойчивыя
б) междусистемныя }

3) интонаціи *нижняго* голоса:

а) несопряженныя } нисходящія устойчивыя
б) междусистемныя }

Системный и ладовой моментъ. **Моментъ.**

Изложеніе одной опредѣленной части системнаго или ладового тяготѣнія (одноголосно, многоголосно) образуетъ **системный** или **ладовой моментъ.**

Ладовымъ моментомъ являются:

1) одночастная интонація,

2) каждая часть двучастной интонаціи (оборота)—предъиктъ или иктъ.

Виды моментовъ. *Виды моментовъ.*

Устойчивый:	Неустойчивые:	
T—тоническій;	**S—субдоминантный,**	**D—доминантный,**
	SS—двусубдоминантный,	**DD—двудоминантный,**
	SSS—трехсубдоминантный,	**DDD—трехдоминантный,**

𝒟 — **соединенный.**

ГЛАВА II.

Метръ и ритмъ въ интонаціи.

Временная сторона интонаціи—метръ.

Метръ въ интонаціи проявляется въ продолжительности:

1) всей интонаціи,

2) ея моментовъ—предъикта и икта,

3) каждаго звука входящаго въ составъ предъикта или икта.

Метрическая доля.

Длительность, являющаяся наибольшимъ дѣлителемъ длительностей предъикта и икта, называется **метрической долей интонаціи.**

Длительность являющаяся наименьшимъ кратнымъ длительностей предъикта, икта и всей интонаціи опредѣляетъ наименьшую длительность (или длительность метрической доли) связной части, составленной изъ подобныхъ интонацій.

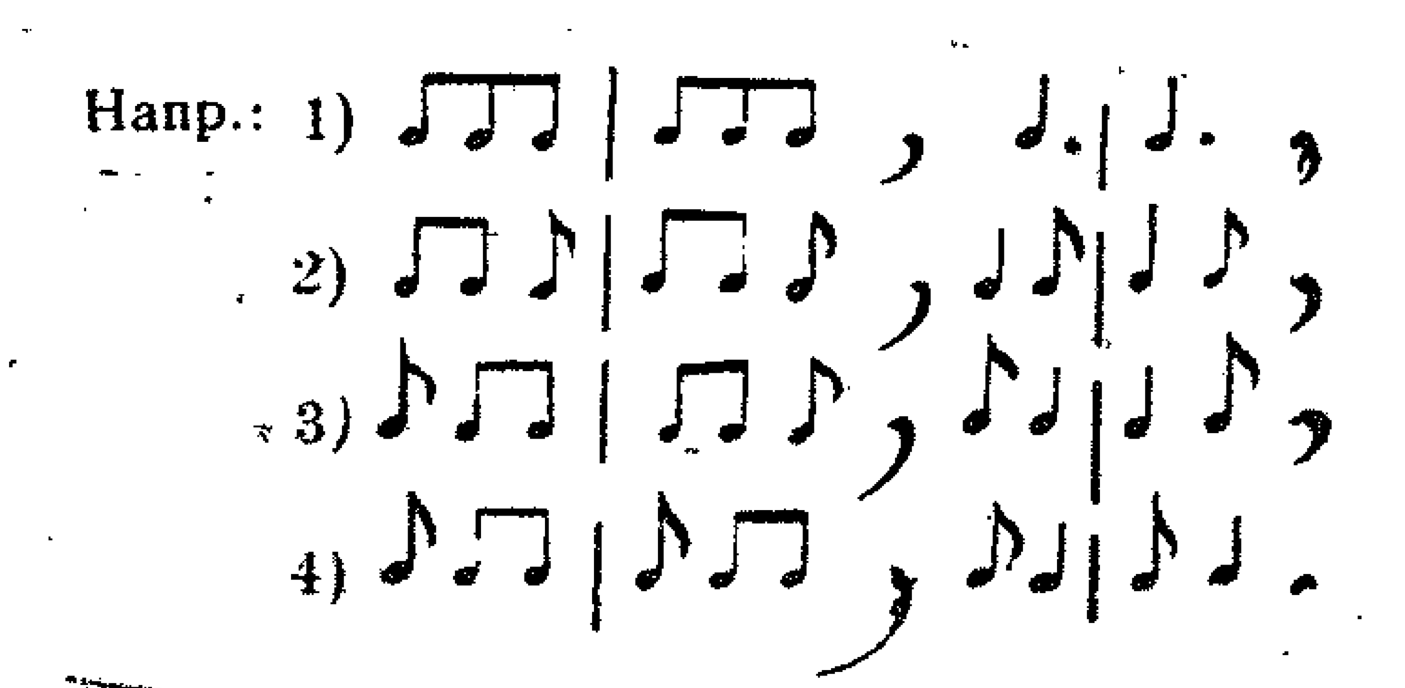
Протяженіе интонаціи.

Наибольшее и **наименьшее протяженіе** интонаціи во времени соотвѣтствуетъ наибольшей и наименьшей продолжительности дыханія и непрерывнаго сознанія. Интонаціи болѣе продолжительныя, чѣмъ наибольшая единица сознанія, не воспринимаются слухомъ, а менѣе продолжительныя, чѣмъ наименьшая единица сознанія, воспринимаются какъ шумъ или стукъ. Въ этомъ существуетъ аналогія съ слишкомъ быстрымъ чередованіемъ цвѣтовъ для зрѣнія, запаховъ для обонянія, ощущенія для осязанія и вкуса.

При соединеніи нѣсколькихъ двучастныхъ интонацій въ оборотъ начало икта всѣхъ интонацій должно совпадать, но метрически интонаціи могутъ и не совпадать—онѣ могутъ начинаться и кончаться разновременно.

Музыкальное произведеніе изложенное оборотами, въ каждомъ изъ которыхъ всѣ интонаціи равнометричны, производитъ чрезвычайно тяжеловѣсное впечатлѣніе даже въ томъ случаѣ, когда обороты между собой разнометричны (хоралъ).

Метрическія доли интонаціи, въ томъ случаѣ когда интонація состоитъ изъ болѣе чѣмъ двухъ долей, вызываютъ свою **группировку**, которая можетъ быть различна:



Ритмическая сторона интонаціи.

Ритмъ въ интонаціи проявляется въ отношеніи:

1) Количества метрическихъ долей предъикта къ количеству метричекихъ долей икта,

и 2) длительности каждаго звука къ послѣдующему звуку въ предѣлѣ предъикта или икта.

Виды ритма.

Виды ритма интонаціи:

1) Одна доля—одночастная интонація,

2) Двѣ доли отношенія, равенство количества метрическихъ долей предъикта и икта:

въ метрическихъ доляхъ $^{1}|_{1}$, $^{2}|_{2}$, $^{3}|_{3}$, $^{4}|_{4}$, $^{5}|_{5}$, $^{6}|_{6}$, $^{7}|_{7}$, $^{8}|_{8}$ и т. д.

3) Три доли отношенія:

а) предъиктъ содержитъ вдвое меньшее количество метрическихъ долей чѣмъ иктъ:

— $^{1}|_{2}$, $^{2}|_{4}$, $^{3}|_{6}$, $^{4}|_{8}$, $^{5}|_{10}$, $^{6}|_{12}$ и т. д.

б) предъиктъ содержитъ вдвое большее количество метрическихъ долей чѣмъ иктъ:

$^{2}|_{1}$, $^{4}|_{2}$, $^{6}|_{3}$, $^{8}|_{4}$, $^{10}|_{5}$, $^{12}|_{6}$ и т. д.

4) Четыре доли отношенія:

а) предъиктъ втрое меньше икта:

$^{1}|_{3}$, $^{2}|_{6}$, $^{3}|_{9}$, $^{4}|_{12}$, $^{5}|_{15}$, $^{6}|_{18}$ и т. д.

б) предъиктъ втрое больше икта:

$^{3}|_{1}$, $^{6}|_{2}$, $^{9}|_{3}$, $^{12}|_{4}$, $^{15}|_{5}$, $^{18}|_{6}$ и т. д.

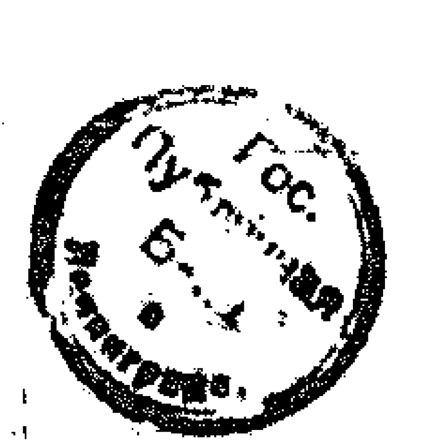
5) Пять долей отношенія:

а) $^{1}|_{4}$, $^{2}|_{8}$, $^{3}|_{12}$, $^{4}|_{16}$, $^{5}|_{20}$, $^{6}|_{24}$,

б) $^{4}|_{1}$, $^{8}|_{2}$, $^{12}|_{3}$, $^{16}|_{4}$, $^{20}|_{5}$, $^{24}|_{6}$,

в) $^{2}|_{3}$, $^{4}|_{6}$, $^{6}|_{9}$, $^{8}|_{12}$, $^{10}|_{15}$, $^{12}|_{18}$,

г) $^{3}|_{2}$, $^{6}|_{4}$, $^{9}|_{6}$, $^{12}|_{8}$, $^{15}|_{10}$ $^{18}|_{12}$.



6) Шесть долей отношенія:

а) $^{1}|_{5}$, $^{2}|_{10}$, $^{3}|_{15}$, $^{4}|_{20}$, $^{5}|_{25}$, $^{6}|_{30}$.

б) $^{5}|_{1}$, $^{10}|_{2}$, $^{15}|_{3}$, $^{20}|_{4}$, $^{25}|_{5}$, $^{30}|_{6}$.

7) Семь долей отношенія:

а) $^{1}|_{6}$, $^{2}|_{12}$, $^{3}|_{18}$, $^{4}|_{24}$, $^{5}|_{30}$, $^{6}|_{36}$,

б) $^{6}|_{1}$, $^{12}|_{2}$, $^{18}|_{3}$, $^{24}|_{4}$, $^{30}|_{5}$, $^{36}|_{6}$,

в) $^{2}|_{5}$, $^{4}|_{10}$, $^{6}|_{15}$, $^{8}|_{20}$, $^{10}|_{25}$, $^{12}|_{30}$.

г) $^{5}|_{2}$, $^{10}|_{4}$, $^{15}|_{6}$, $^{20}|_{8}$, $^{25}|_{10}$, $^{30}|_{12}$.

8) Восемь долей отношенія:

а) $^{1}|_{7}$, $^{2}|_{14}$, $^{3}|_{21}$, $^{4}|_{28}$, $^{5}|_{25}$, $^{6}|_{42}$,

б) $^{7}|_{1}$, $^{14}|_{2}$, $^{21}|_{3}$, $^{28}|_{4}$, $^{25}|_{5}$, $^{42}|_{6}$,

в) $^{3}|_{5}$, $^{6}|_{10}$, $^{9}|_{15}$, $^{12}|_{20}$, $^{15}|_{25}$, $^{18}|_{30}$,

г) $^{5}|_{3}$, $^{10}|_{6}$, $^{15}|_{9}$, $^{20}|_{12}$, $^{25}|_{15}$, $^{30}|_{18}$.

9) Девять долей отношенія:

а) $^{1}|_{8}$, $^{2}|_{16}$, $^{3}|_{24}$, $^{3}|_{32}$, $^{5}|_{40}$, $^{6}|_{48}$,

б) $^{8}|_{1}$, $^{16}|_{2}$, $^{24}|_{3}$, $^{32}|_{3}$, $^{40}|_{5}$, $^{48}|_{6}$,

в) $^{2}|_{7}$, $^{4}|_{14}$, $^{6}|_{21}$, $^{8}|_{28}$, $^{10}|_{35}$, $^{12}|_{42}$,

г) $^{7}|_{2}$, $^{14}|_{4}$, $^{21}|_{6}$, $^{28}|_{8}$, $^{35}|_{10}$, $^{42}|_{12}$,

д) $^{4}|_{5}$, $^{8}|_{10}$, $^{12}|_{15}$, $^{16}|_{20}$, $^{20}|_{25}$, $^{24}|_{30}$,

е) $^{5}|_{4}$, $^{10}|_{8}$, $^{15}|_{12}$, $^{20}|_{16}$, $^{25}|_{20}$, $^{30}|_{24}$.

и т. д.

Устойчивость или неустойчивость интонаціи пріобрѣтаетъ болѣе выраженный характеръ въ зависимости отъ метрическаго соотношенія предъикта къ икту. Когда части интонаціи равны, то характеръ интонаціи спокойный, плавный; когда же одна часть метрически больше другой, то значеніе интонаціи измѣняется въ ту или другую сторону въ зависимости отъ того, какая часть длиннѣе—приготовляющая или рѣшающая и какое значеніе удлиняемой части—устойчивое или неустойчивое.

Б. ЯВОРСКІЙ.

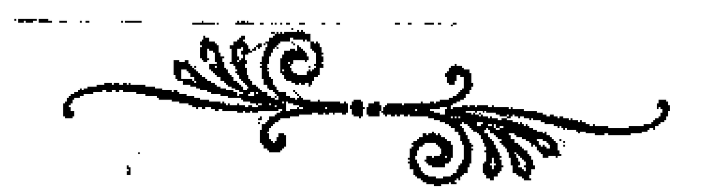
СТРОЕНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РѢЧИ.

Матеріалы и Замѣтки.



ЧАСТЬ III.

Связная звуковая форма во времени.





МОСКВА,
Тип. Г. АРАЛОВА, Тверская, уг. Леонтьевск. пер.
1908 г.

Оглавленіе.

Отдѣлъ I.

Связное цѣлое—
общія понятія и пріемы.

Оглавленіе:

ГЛАВА I.

Понятіе о самодовлѣющимъ цѣломъ (связное цѣлое).

Связное цѣлое.

Связное цѣлое есть соединеніе элементовъ построенія на основаніи какого нибудь закона устанавливающаго равновѣсіе и замкнутость формы, составленной изъ этихъ элементовъ.

Общіе законы формы:

всякая причина должна имѣть слѣдствіе,
всякое дѣйствіе встрѣчаетъ равное противодѣйствіе,
равновѣсіе причинъ со своимъ слѣдствіемъ, дѣйствія со своимъ противодѣйствіемъ.

Условія объединенія.

Условія объединенія въ связное цѣлое:

1) Симметрія построенія ладового, метрическаго и ритмическаго (симметрія: полная ab-ba и неполная aba),
2) Метрическая равнодлительность (кратность) устойчивости съ неустойчивостью,
3) Кратность по ладовому тяготѣнію устойчивости съ вызвавшею эту устойчивость неустойчивостью,
4) Метрическое равенство (кратность) метра цѣлаго наименьшему кратному метровъ частей (причемъ наименьшее кратное не можетъ быть меньше суммы этихъ частей),
5) Метрическіе ряды изъ элементовъ одинаковаго значенія:
   а) убывающая прогрессія до единицы отношенія,
   б) безконечно убывающая прогрессія,
   в) всякая прогрессія со своей обратной,
   г) убывающая или возрастающая прогрессія, въ которой наибольшій членъ (или сумма наибольшихъ членовъ, если ихъ нѣсколько) равенъ суммѣ всѣхъ остальныхъ членовъ,
6) Устойчивость линіи слухового (звукового) горизонта (линія крайнихъ верхнихъ и крайнихъ нижнихъ звуковъ должна состоять изъ устоевъ главнаго лада).

ГЛАВА II.

Сопоставленіе какъ основа всякой формы.

Сопоставленіе и объединяющій результатъ.

Всякое понятіе получается отъ **сопоставленія** (періодично или симметрично) одинаковыхъ или различныхъ состояній одного проявленія (напр. холодъ и тепло, свѣтъ и темнота, звучаніе и отсутствіе звука, длительности болѣе или менѣе продолжительныя, устойчивость и неустойчивость, большая или меньшая неустойчивость и т. п.); это понятіе является **результатомъ** предшествовавшаго сопоставленія, причемъ **объединяетъ** всѣ части сопоставленія **въ одно** понятіе объемлющее всѣ свойства сопоставленныхъ явленій, т. е. является для нихъ наименьшимъ кратнымъ.

Въ музыкальной рѣчи могутъ быть сопоставлены:

1) въ звуковомъ отношеніи:
   а) моменты, интонаціи (обороты), высшія формы полученныя изъ интонацій (оборотовъ) — въ системѣ или ладу.
   б) различные лады или тональности одного лада.
      Примѣч. Въ случаяхъ а и б результатъ (равнодлительный сопоставленію) долженъ состоять изъ двухъ частей:
      1) **объединенія** послѣднихъ моментовъ (въ случаѣ а) или ладовъ (въ случаѣ б),
      и 2) **разрѣшенія** полученнаго **объединеннаго момента**.
   в) различныя изложенія (тематизмъ, фигурація, оркестровка, количество голосовъ, динамика и т. п.).

2) во времени:
   г) метры,
   д) ритмы.

ГЛАВА III.

Соединеніе построеній равно и разно— метричныхъ, ритмичныхъ, ладовыхъ (тональныхъ).

Случаи соединеній:

А. 1) равнометричныя, равноритмичныя и однотональныя.

Б. 2) **разно**метричныя, равноритмичныя и однотональныя.
3) равнометричныя, **разно**ритмичныя и однотональныя.
4) равнометричныя, равноритмичныя и **разно**тональныя.

В. 5) **разно**метричныя, **разно**ритмичныя и однотональныя.
6) **разно**метричныя, равноритмичныя и **разно**тональныя.
7) равнометричныя, **разно**ритмичныя и **разно**тональныя.

Г. 8) **разно**метричныя, **разно**ритмичныя и **разно**тональныя.

Метръ цѣлаго.

При построеніяхъ равнометричныхъ метръ цѣлаго **кратенъ** частямъ самъ по себѣ (**періодичность** метра).

При построеніяхъ **разно**метричныхъ метръ цѣлаго долженъ быть **кратнымъ** метровъ частей.

Симметрія метра можетъ замыкать метрическую форму сама по себѣ.

Ритмъ частей цѣлаго.

При построеніяхъ равноритмичныхъ ритмъ **періодиченъ.**

При построеніяхъ **разно**ритмичныхъ ритмъ результата (дополненія до наименьшаго кратнаго метровъ, каданса при разнометричныхъ предкадансахъ и т. п.) долженъ быть **отношеніемъ** предъидущихъ ритмовъ между собой.

Равнымъ образомъ при сопоставленіи построеній хотя бы и равноритмичныхъ, но требующихъ объединяющаго результата (напр. сопоставленіе тональностей), ритмъ въ этомъ результатѣ долженъ быть отношеніемъ ритмовъ сопоставленія.

Симметрія ритма можетъ замыкать ритмическую форму сама по себѣ.

Тональность цѣлаго.

Наименьшее тонально-ладовое кратное.

При **разно**тональности отдѣльныхъ построеній **главная** тональность должна быть **наименьшимъ тонально-ладовымъ кратнымъ** тональностей всѣхъ связныхъ цѣлыхъ образующихъ окончательную форму; тональность каждаго отдѣльнаго связнаго цѣлаго въ свою очередь дожна быть наименьшимъ тонально-ладовымъ кратнымъ тональностей образующихъ это связное цѣлое.

Быть тонально-ладовымъ наименьшимъ кратнымъ обозначаетъ, что тональный видъ главнаго лада является **ближайшей по естественности** устойчивостью для всѣхъ неустоевъ образованныхъ соединеніемъ устоевъ всѣхъ остальныхъ тональностей.

Это тонально-ладовое наименьшее кратное, когда оно является **результатомъ** сопоставленія, должно состоять изъ двухъ частей:

1) **объединенія** устоевъ сопоставленныхъ тональностей въ одинъ ладовой моментъ,

и 2) **разрѣшенія** этого неустойчиваго момента.

Въ устойчивой формѣ неустойчивость на основаніи закона равновѣсія должна вызвать равную по метру устойчивость.

Примѣчаніе: Въ системахъ эта равнодлительность выражается въ равнодлительности: неустоевъ съ устоями, натуральныхъ неустоевъ съ гармоническими (въ двойной системѣ).

ГЛАВА IV.

Метрическое соотношеніе наступленія иктовъ.

Періодичность наступленія иктовъ.

Если при послѣдованіи интонацій обратить вниманіе на метрическое соотношеніе моментовъ наступленія иктовъ, то можно замѣтить, что при равнометричныхъ и равноритмичныхъ интонаціяхъ (оборотахъ) эти послѣдованія будутъ **періодичны** послѣ всегда равнаго промежутка времени.

Подобное построеніе музыкальной рѣчи представляетъ изъ себя идеалъ антихудожественности, превращеніе живого духа человѣческой жизни въ механическое ремесленное производство. Къ этому идеалу въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій стремились европейскіе композиторы (теорія равныхъ тактовъ), но къ ихъ чести нужно сказать, что и самые бездарные изъ нихъ этого идеала не достигли.

Ея виды.

Въ отдѣльныхъ небольшихъ частяхъ такая періодичность вполнѣ возможна; эта періодичность можетъ быть:

1) **простая**

двудольная, трехдольная и т. д.

и 2) **сложная**

напр.: 2+3, 2+4, 2+3+2, 3+4+2 и т. п.

Но простая и сложная періодичности опредѣляютъ только послѣдованіе наступленія иктовъ, но отнюдь не опредѣляютъ періодичности одинаково внутренне построенныхъ интонацій (оборотовъ). Въ одной простой періодичности могутъ чередоваться какъ разнометричныя такъ и разноритмичныя интонаціи.

Напр.: Простая четырехдольная періодичность иктовъ:

2|2 2|2 2|2 2|2

3|3 1|1 3|3 1|1

2|3 1|2 2|1 3|1

Тактъ.

Современный **„тактъ“** показываетъ только метрическое пространство отъ икта до икта, не отмѣчая вовсе построенія. При простой періодичности наступленія иктовъ всѣ **„такты“** равны, при сложной—будутъ правильно чередоваться группы **„тактовъ“**, при отсутствіи же простой или сложной періодичности **„такты“** будутъ слѣдовать одинъ за другимъ, подчиняясь высшимъ законамъ метра и ритма.

ГЛАВА V.

Наложеніе начала одного построенія на конецъ предъидущаго.

Наложеніе.

Для болѣе слитнаго соединенія отдѣльныхъ тонально-устойчивыхъ связныхъ цѣлыхъ примѣнимо **наложеніе** начала одного построенія на конецъ предъидущаго, наложеніе при которомъ до окончанія одной устойчивой формы начинается движеніе соотношеній второго построенія.

Виды наложенія.

Наложеніе можетъ имѣть четыре вида:

1) введеніе **въ часть** послѣдней метрической доли послѣдняго икта предъидущаго построенія **части** перваго предъикта послѣдующаго построенія,

2) совпаденіе **послѣдней метрической доли** послѣдняго икта предъидущаго построенія **съ первой метрической долей** перваго предъикта послѣдующаго построенія,

3) Совпаденіе **послѣдняго икта** предъидущаго построенія съ **первымъ предъиктомъ** послѣдующаго построенія (сравнительно рѣдкій случай),

4) Совпаденіе **послѣдняго оборота** предъидущаго построенія **съ первымъ оборотомъ** послѣдующаго построенія.

Совпадающіе метры считаются вдвойнѣ—въ каждой формѣ отдѣльно.

ГЛАВА VI.

Кода, причины ея появленія и составъ.

При построеніи устойчиваго связнаго цѣлаго устойчивая результатная часть можетъ быть выражена не вполнѣ; въ случаѣ существованія въ произведеніи такихъ незаконченныхъ связныхъ цѣлыхъ, въ концѣ отдѣла или произведенія возникаетъ новое построеніе (связное цѣлое)—**кода,**—задача котораго дополнить всѣ недостающіе результаты.

Причины появленія коды.

Причины появленія коды:

1) Устойчивость связнаго цѣлаго метрически меньше неустойчивости, вслѣдствіе чего кода должна дополнить недостающую метрически устойчивость.

2) Сопоставленное изложеніе (тематизмъ и т. п.) необъединенъ въ формѣ, вслѣдствіе чего кода объединяетъ его въ конечный результатъ (если изложеніе было объединено въ формѣ, то въ кодѣ вызванной другими причинами можетъ появиться законченно построенное новое изложеніе).

3) Метрическая или ритмическая незаконченность; кода въ этомъ случаѣ должна представить изъ себя недостающія построенія.

4) Невыполненіе закона слухового горизонта, который въ такомъ случаѣ выполняется въ кодѣ.

Расширеніе коды.

Кода можетъ не только восполнять недостающія результатныя части формы, но и быть внутренне расширена введеніемъ новой неустойчивости или новаго сопоставленія изложенія, которыя тутъ же въ кодѣ должны найти свою результатную часть.

Появленіе коды.

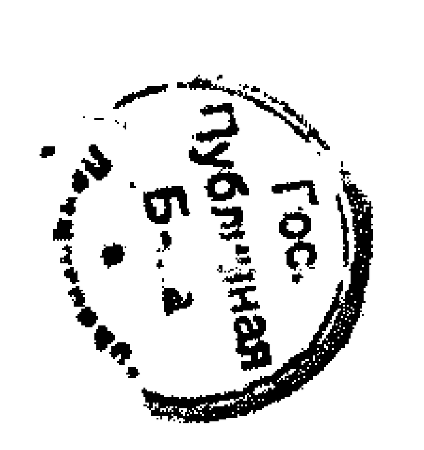
Въ большинствѣ случаевъ начало коды накладывается на конецъ предъидущаго построенія для большей слитности и непрерывности изложенія.

ГЛАВА VII.

Тональныя тритонныя вставки въ тонально-опредѣлившуюся форму.

Когда въ связномъ цѣломъ наступила результатная часть, въ изложеніе могутъ быть введены съ самостоятельнымъ метромъ (внѣ метра связнаго цѣлаго) небольшія по длительности (сравнительно съ длительностью результата) связныя цѣлыя (или даже не совсѣмъ законченныя построенія) въ тональности чуждой (тритонной) для главной тональности связнаго цѣлаго. Это введеніе чуждаго элемента въ тонально уже опредѣлившуюся форму не нарушаетъ ея, будучи метрически слишкомъ незначительно, а служитъ только для большаго оттѣненія главной тональности и нарушенія слишкомъ полной закономѣрности построенія (соотвѣтствіе этому можно видѣть въ природѣ, гдѣ нѣтъ вполнѣ идеальныхъ формъ во всѣхъ частностяхъ; особенность формъ и даже ихъ нѣкоторая прелесть заключается именно въ этихъ отступленіяхъ отъ полной закономѣрности). Эти вставки въ опредѣленныхъ мѣстахъ дальнѣйшаго теченія формы вызываютъ появленіе устойчивыхъ построеній, значеніе которыхъ по возможности уравновѣсить хоть устойчивымъ метромъ (а не разрѣшеніемъ полученной неустойчивости) нарушенное равновѣсіе.

Аналогично этому нарушающія вставки возможны вообще во всякіе результаты полученные отъ сопоставленія тематизма, изложенія, динамики и т. п.



Б. Яворскій.

СТРОЕНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РѢЧИ.

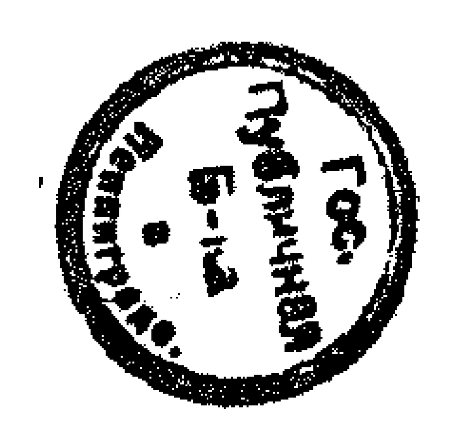
МАТЕРІАЛЫ и ЗАМѢТКИ.

Часть III.

Связная звуковая форма во времени.

Отдѣлъ II.

Однотональное связное цѣлое.



Складъ изданія
у П. Юргенсона въ Москвѣ.

Нотопечатня П. Юргенсона въ Москвѣ.

По поводу примѣровъ изъ музыкальной литературы.

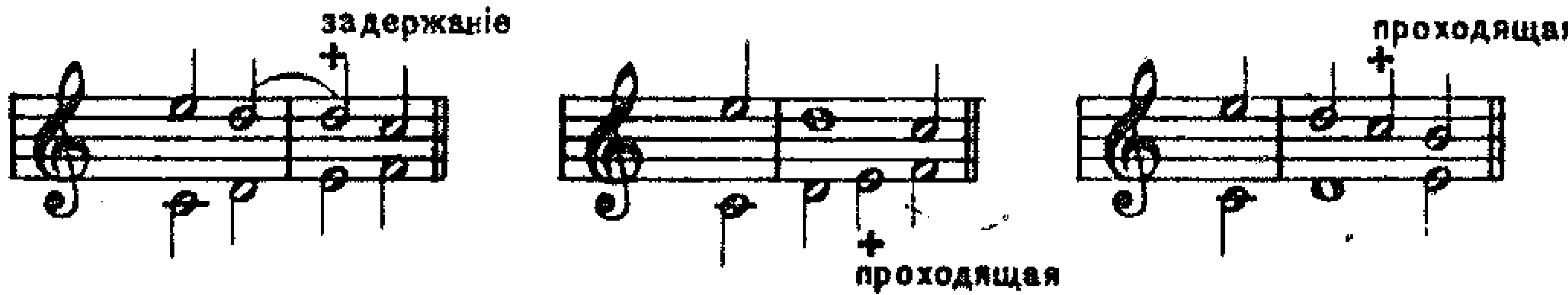
Приводимые примѣры взяты изъ авторовъ различныхъ эпохъ выявленія законовъ музыкальной рѣчи.

Въ противоположность народному творчеству, опредѣлявшему содержаніе-форму правильнымъ изложеніемъ лада или, вѣрнѣе сказать, создававшему все неразрывно, композиторская техника шла отъ бо́льшаго—общей формы ладового выполненія—къ ме́ньшему, къ подробностямъ—заполненію этой формы ладовыми тяготѣніями.

Этотъ путь развитія музыкальнаго сознанія обычно принято дѣлить по внѣшнимъ признакамъ изложенія на два періода: періодъ такъ называемаго контрапунктическаго стиля съ его столпами Жоскеномъ де Пре (ум. 1521 г.), Палестриной (ум. 1594 г.) и Орландо Лассо (1532—1594 г.) и затѣмъ періодъ отъ начала зарожденія неправильно называемаго монодическаго стиля черезъ І. С. Баха (1685—1750) до классической тріады Гайднъ (1732—1809)—Моцартъ (1756—1791)—Бетховенъ (1770—1827), къ которой въ XIX столѣтіи примыкаютъ многіе, менѣе чуткіе къ начавшей совершаться эволюціи, композиторы Мендельсоно-Шумановской школы.

Весь этотъ длинный путь развитія музыкальнаго сознанія не пошелъ дальше чувства формы натуральнаго вида мажорнаго лада въ его схематичномъ пониманіи построеній изъ моментовъ тоники, субдоминанты и доминанты съ зачастую ошибочнымъ, а то и ложнымъ звуковеденіемъ.

Самое продолжительное время (X—XVI ст.) было потрачено на нахожденіе простѣйшихъ ладовыхъ и временныхъ формъ, причемъ ихъ изложеніе въ зависимости отъ господства вокальнаго стиля a capella ограничивалось показаніемъ ладовыхъ моментовъ звучностями или простыми или расцвѣченными имитаціоннымъ построеніемъ изъ простѣйшихъ интонаціонныхъ единицъ, служившими для болѣе нагляднаго разграниченія временной формы, причемъ недостатокъ ладовыхъ возможностей и скромные размѣры чисто звуковой техники (отсутствіе разнообразія въ объемѣ, быстротѣ и тембрѣ) заставило уклониться въ разработку сложныхъ пріемовъ контрапунктическаго письма. Вполнѣ естественно слухъ въ это время стремился къ возможной чистотѣ звучности, выражающейся въ несозвучаніи сопряженныхъ звуковъ, но тогдашній разумъ не сумѣлъ опредѣлить сопряженность и попалъ въ ловушку „диссонированія", понятую не какъ неустойчивость, которой онъ тщетно старался избѣгать (правила тритона, церковныя каденціи), а какъ впечатлѣніе бо́льшаго или ме́ньшаго біенія производимаго въ ухѣ созвучаніемъ различныхъ звуковъ и послужившаго основаніемъ неправильнаго дѣленія звуковыхъ интерваловъ на „консонансы" и „диссонансы". Чистота употребленія сопряженныхъ звуковъ была замѣнена „приготовленіемъ" и „разрѣшеніемъ" біенія, получившее различное названіе въ зависимости отъ мѣстонахожденія—„задержанія" въ началѣ метрической доли и „проходящей" въ ея серединѣ, причемъ біеніе приходившееся въ началѣ метрической доли должно было разрѣшаться только внизъ, а проходящая могла разрѣшаться и внизъ и вверхъ:



Монодическій стиль, опредѣлившій преобладающее значеніе для линіи слухового горизонта интонацій *двухъ* крайнихъ голосовъ, а среднимъ голосамъ предоставившій дополненіе этихъ двухъ интонацій до желательной автору ладовой полнозвучности, постепенно отбросилъ стѣснительныя рамки „приготовленія диссонансовъ", постарался по возможности избавиться отъ калѣчившихъ ладъ каденцій церковныхъ ладовъ, хотя не съумѣлъ найти минора, спутавъ въ немъ субдоминанту съ доминантой, въ результатѣ чего получился искалѣченный мажоръ, и, остановившись на натуральномъ мажорѣ, сталъ въ немъ отыскивать тональныя соотношенія, которыя помогли болѣе ясному расчлененію временной формы; развитіе техники исполненія, быстроты смѣны звуковъ, интонированія (какъ вокальнаго такъ и инструментальнаго), количества регистровъ добавленныхъ инструментами къ ограниченному регистру человѣческихъ голосовъ, различія тембровъ, динамики, фразировки, введеніе выдержанныхъ типовъ метрико-ритмическаго построенія заимствованнаго въ танцахъ доставили громадный матеріалъ для оттѣненія этой формы, которая очень скоро уже у І. С. Баха достигла своего вре́меннаго завершенія въ виду того, что его выполненіе лада настолько опережало эпоху, что дальнѣйшее развитіе въ простѣйшихъ существовавшихъ временныхъ формахъ становилось немыслимымъ и уступило мѣсто громадному развитію именно временно́й стороны изложенія (при гораздо болѣе простомъ, схематичномъ выполненіи лада), нашедшему свое опять таки вре́менное завершеніе въ лицѣ Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Вслѣдъ за этимъ эволюція, начало которой положено непосредственнымъ преемникомъ І. С. Баха въ выполненіи лада Шопеномъ (1810—1849) и Листомъ (1811—1886), выразилась въ возникновеніи новаго періода, понемногу пробивающагося сквозь тиски прошлаго.

Этотъ новый періодъ сталъ очищать выполненіе натуральныхъ видовъ ладовъ мажорнаго и минорнаго, выяснилъ гармоническіе и полные виды какъ устойчивыхъ, такъ и самыхъ разнообразныхъ по своему образованію ладовъ не только какъ схемы, но и работаетъ надъ созданіемъ логически правильнаго выполненія ладового содержанія—формы, такъ какъ во всякой рѣчи, какъ словесной такъ и музыкальной, существуетъ только то содержаніе, которое нашло свое выраженіе въ формѣ этой рѣчи, причемъ эволюціонируетъ и понятіе о самой формѣ—отъ нѣсколькихъ типовъ формъ прошлаго періода совершается переходъ не къ образованію новыхъ типовъ, а къ опредѣленію вообще законовъ образованія формы въ зависимости отъ ея содержанія.

Еще въ періодъ контрапунктическаго стиля при употребленіи преимущественно обычныхъ простыхъ интонацій натуральныхъ видовъ ладовъ мажорнаго, минорнаго и неполнаго уменьшеннаго (по внѣшности общихъ)



безсознательно выяснилась возможность присутствія въ ладу двѣнадцати звуковыхъ отношеній, но отсутствіе знанія какъ истиннаго состава и построенія лада, такъ и отличіе строго ладовыхъ звуковъ отъ шестиполутоновыхъ отношеній къ устоямъ было причиной возникновенія ложной, чисто механической теоріи семиступенной „гаммы". Такъ какъ въ гамму умѣщалось только 7 звуковъ, то для объясненія нарушавшихъ „діатонизмъ" гаммы остальныхъ пяти звуковъ, могущихъ „расцвѣчивать" („хроматизмъ") эту „гамму", было придумано чрезвычайно курьезное объясненіе въ видѣ „повышенія" и „пониженія" звуковъ этой „гаммы", за которымъ вскорѣ послѣдовали „энгармонизмъ" (результатъ неправильной *нотаціи* звуковъ), „ложныя послѣдованія" (ладовыя послѣдованія не умѣщавшіяся въ семиступенную „гамму") и т. п. [1]).

Были и другія попытки образовать ладъ, но они были еще неудачнѣе гаммы. Во всѣхъ этихъ попыткахъ основывались на одновременномъ сочетаніи звуковъ, на „гармоніи", получившей первенствующее значеніе въ схоластической теоріи музыки; опредѣлять отдѣльныя одновременныя точки *многоголосной* рѣчи (трезвучія, септаккорды. нонаккорды) было легче, чѣмъ понять основное проявленіе музыкальной рѣчи—*одноголосную* мелодію (какъ движеніе и развитіе каждаго даннаго голоса), которой теорія не касалась, признавая въ ней „вдохновеніе"; всѣмъ звукамъ не образовавшимъ простыхъ трезвучій или септаккордовъ было придумано ловкое объясненіе—это были „проходящіе", „вспомогательные" и „задержанные" звуки и были они таковыми не потому, что ихъ значеніе въ рѣчи было не важно, второстепенно,—наоборотъ, въ нихъ находили особую красоту, прелесть изложенія,—а только на томъ основаніи, что они образовали не трезвучія, не септаккорды или нонаккорды, а такъ называемыя „случайныя" созвучія.

Ладъ строили наслоеніемъ *равныхъ* чистыхъ квинтъ, дѣленіемъ струны на постоянно возрастающее количество *равныхъ* частей, отношеніемъ трехъ *одинаковыхъ* трезвучій расположенныхъ по *равнымъ* квинтамъ, причемъ всегда основывались на механическомъ способѣ высчитыванія *равныхъ* основаній, совершенно забывая, что всякое жизненное явленіе покоится на нѣкоемъ дѣйствіи, которое есть слѣдствіе *неравности*, несоизмѣримости взаимоотношенія, и таковымъ жизненнымъ дѣйствующимъ началомъ въ звуковомъ мірѣ является симметричная неустойчивость шестиполутонового отношенія, по крайней мѣрѣ это есть наименьшее и вмѣстѣ съ тѣмъ единственное извѣстное теперь основаніе звуковой системы. Дѣленіе на *равныя* части послужило основаніемъ и темпераціи строя, надолго остановившей развитіе какъ видовъ, такъ и количества звуковыхъ отношеній.

„Гамма", какъ лѣстница звуковъ, повела за собой ошибочное признаніе за ступенью начинающей и кончающей эту „гамму" особаго, исключительнаго значенія,—все сводилось къ этому исходному звуку не въ виду его особаго значенія по существу, а только по положенію начальнаго звука „гаммы". Это положеніе сейчасъ же было примѣнено къ созвучіямъ, въ которыхъ тоже отыскали „главный", „основной" тонъ; всѣ остальные звуки созвучія оказались второстепенными, ихъ можно было „пропускать" и была создана теорія „основного вида" созвучія и его (несамостоятельныхъ) „обращеній", теорія основанная на соображеніяхъ находящихся внѣ лада, т. е. внѣ жизни, а именно на отношеніяхъ всѣхъ верхнихъ звуковъ созвучія къ нижнему помимо устойчивости или неустойчивости звуковъ составляющихъ созвучіе.

Слѣдствіемъ теоріи главенства исходнаго звука „гаммы" и „основного вида" созвучія явилось созданіе „церковныхъ ладовъ" надолго затормозившихъ естественное развитіе музыкальнаго сознанія. Считалось незыблемо установленнымъ, что всякая мелодія начинается [2]) и ужъ непремѣнно кончается этимъ исходнымъ звукомъ „гаммы", а въ многоголосномъ изложеніи—основнымъ трезвучіемъ на этомъ же звукѣ, вслѣдствіе чего оказалось столько „гаммъ", сколько было различныхъ звуковъ въ концѣ церковныхъ пѣснопѣній и народныхъ пѣсенъ, а такъ какъ произведеніе народнаго творчества, въ зависимости отъ своего содержанія и построенія, могло кончаться любымъ звукомъ въ любомъ ладу, то понятно, какой оказался просторъ для „гаммъ", для образованія которыхъ было даже важно на какой высотѣ данной мелодіи находился конечный звукъ (автентическіе и плагальные лады). „Гаммы" были стѣснены лишь обязательствомъ имѣть для заключенія большое трезвучіе на начальномъ звукѣ „гаммы"—обязательство надолго сковавшее композиторское вдохновеніе въ предѣлахъ лада большого трезвучія т. е. мажора; къ счастью народное творчество было „невѣжественно", свободно какъ птица, и хранило въ себѣ истину до тѣхъ поръ, пока въ XIX столѣтіи на композиторское поприще не вступили люди воспитанные на этомъ народномъ творчествѣ, хотя уже и въ XVIII столѣтіи можно наблюдать на І. С. Бахѣ громадное вліяніе оказанное на его творчество работой надъ хоралами.

Непониманіе лада и законовъ его метрико-ритмическаго выполненія было причиной появленія различныхъ характерныхъ ошибокъ и заблужденій, среди которыхъ можно отмѣтить слѣдующія явленія:

I. Ладовыя.

1) Употреблялся только одинъ ладъ—мажорный, да и то неполный—натуральный (семизвучный); если иногда и встрѣчаются незначительные примѣры другихъ видовъ лада, то въ этомъ проявлялась лишь личная одаренность автора и эти мѣста служили только случайнымъ расцвѣчиваніемъ, не составляя самой формы, причемъ, въ виду отсутствія знанія различія между строго-ладовыми звуками и шестиполутоновыми отношеніями къ тоникѣ, и одни и другіе употреблялись не въ ихъ истинно ладовомъ значеніи, и композиторы, только

[1]) О гаммѣ, повышеніи, пониженіи и тому подобныхъ курьезахъ музыкальнаго прошлаго смотрѣть: Н. Брюсова „Наука о музыкѣ, ея историческіе пути и современное состояніе". Москва 1910.

[2]) Многія мелодіи изъ бывшихъ уже въ общепризнанномъ употребленіи не захотѣли post factum подчиниться этому требованію, а поэтому пришлось допустить въ началѣ пятую ступень „гаммы", которая все же являлась составной частью „тоническаго" трезвучія, его „квинтой".

чувствуя ихъ возможность, уснащали ими свои сочиненія совершенно произвольно, нелогично. Этотъ, иногда непрестанный, „хроматизмъ“, нарушавшій ладъ, особенно часто примѣнялся въ двухъ случаяхъ:

а) въ видѣ „проходящихъ хроматическихъ нотъ“ [1]) образовавшихъ „хроматическую гамму“, по которой ползло изложеніе, нанизывая на нее случайныя созвучія какъ по канату замѣнявшему отсутствующее чувство формы (часто роль каната разыгрывала и „діатоническая гамма“) или которая являлась „особо удачнымъ“ „контрапунктомъ“;

б) въ видѣ „вспомогательныхъ“ на полтона снизу или сверху около каждаго звука лада независимо отъ того, есть ли съ этой стороны сопряженный звукъ („вспомогательная нота“ есть появленіе около даннаго звука—устоя или неустоя—его сопряженія), что повело за собою появленіе въ ладу неустоевъ къ тоникѣ (I_N, V_N, III_N) не въ качествѣ звуковъ съ особымъ значеніемъ въ ладу, вызывающихъ особое дальнѣйшее построеніе, а просто какъ „повышенныхъ“ и „пониженныхъ“ основныхъ ступеней.

Въ обоихъ случаяхъ слухъ заставлялъ чуткихъ композиторовъ по возможности отмѣчать происшедшее нарушеніе лада и они выпускали въ заключительномъ тоническомъ трезвучіи тѣ его звуки, устойчивость которыхъ была нарушена, напр.:

Моцартъ. Рондо a-moll (только la и do),
Бетховенъ. Ор. 2 № 1. Соната f-moll (1795), Menuetto (одно fa),
„ „ 2 № 3. Соната C-dur (1795), Scherzo (одно do),
„ „ 7 Соната Es-dur (1797), Largo C-dur (выпущено sol),
„ „ 10 № 2. Соната F-dur (1798), первая и послѣдняя части (одно fa),
„ „ 14 № 1. Соната E-dur (1799), Allegretto (одно mi) и т. п.

2) Въ виду незнанія настоящаго минора въ сочиненіяхъ употреблялся искалѣченный мажоръ съ малымъ трезвучіемъ на первой ступени. Принимая во вниманіе обычное окончаніе подобно написанныхъ сочиненій большимъ трезвучіемъ, получается наборъ звуковъ 5-го вида мажора. Въ этомъ quasi минорѣ, quasi мажорѣ вся форма была основана на мажорныхъ основаніяхъ.

3) Ни на чемъ разумномъ не основанное, ложное убѣжденіе въ томъ, что первое созвучіе сочиненія является тоникой лада всего произведенія, было причиной того, что

а) многія сочиненія считались ихъ авторами вовсе не въ томъ ладу и тонѣ, въ каковомъ были безсознательно задуманы, и вопреки собственному ощущенію, что эти авторы доказывали въ этихъ же сочиненіяхъ, сочинялись и кончались не въ истинномъ тонѣ и ладѣ. Напр.:

Бетховенъ. Ор. 27 № 1. Соната Es-dur (1801), I часть (сопоставленіе Es и C-dur) не въ Es-dur, а въ As-dur, къ которому—въ Andante—авторъ и приходитъ не останавливаясь послѣ первой и второй части.
Ор. 57. Соната f-moll (1804—1807) I часть главная партія (сопоставленіе f-moll и Ges-dur) въ Des-dur; въ дальнѣйшемъ Бетховенъ упорно вертится около Des-dur'a, давая его во второй части въ чрезвычайно простомъ видѣ, какъ результатъ для I части.
Ор. 106. Соната B-dur (1817—1818) I часть въ Es-dur (сопоставленіе главной партіи B-dur и побочной G-dur), а не въ B-dur, что опять нѣсколько разъ подчеркнуто самимъ Бетховеномъ.
Григъ. Ор. 16. Концертъ a-moll (1868) II часть въ a-moll (сопоставленіе Des-dur и E-dur), а не въ Des-dur, что чувствовалъ и авторъ, предписавшій атакку третьей части.

Насколько остроумно поступалъ Шопенъ, помѣчая сочиненіе въ угоду современнымъ ему понятіямъ тональностью перваго трезвучія и сочиняя цѣлое, не считаясь съ этимъ обозначеніемъ:

Ор. 31. 2-ое Скерцо Des-dur (изд. 1838) помѣчено b-moll,
Ор. 38. 2-ая Баллада a-moll (оконч. 1839) помѣчена F-dur (въ первоначальной редакціи кончалась въ F-dur, но впослѣдствіи Шопенъ предпочелъ требованіямъ школьной теоріи требованія своего слуха),
Ор. 49. Фантазія As-dur (изд. 1842) помѣчена f-moll,
Ор. 30 № 2, Мазурка fis-moll (изд. 1838) помѣчена h-moll.

Такъ же обозначены нѣкоторые изъ изданныхъ послѣ его смерти вальсовъ.

Вообще Шопенъ, подобно Листу, уже не стѣснялся въ своихъ концахъ, напр. Ор. 28. Прелюдіи h-moll и F-dur (изд. 1839), нѣкоторыя мазурки (ор. 17 № 4 (изд. 1834), ор. 7 № 5 (изд. 1832), ор. 24 № 3 (изд. 1835).

Разумѣется авторы становились совершенно въ тупикъ, когда вдохновеніе подсказывало имъ произведеніе и не въ мажорномъ и не въ минорномъ ладахъ. Особенно часто это случалось съ Листомъ, у котораго не рѣдки замыслы сочиненій въ увеличенномъ, уменьшенномъ и разныхъ диссонирующе-неустойчивыхъ ладахъ. Такова мелодекламація Der traurige Mönch (1860), образецъ C-max, въ заключительномъ оборотѣ которой послѣ правильнаго предъикта ♭D слѣдуетъ секстаккордъ малаго трезвучія на до. Вторая картина оперы Садко Н. Римскаго-Корсакова, написанная въ cis-min, кончается неожиданной „модуляціей“ изъ Es-dur въ C-dur.

б) Написавъ въ началѣ сочиненія трезвучіе и считая почему то, что ладъ и тональность всего сочиненія вполнѣ закрѣплены этимъ „трезвучіемъ“, авторы затѣмъ по выраженію схоластической теоріи „модулируютъ“ (автентическій оборотъ въ „другой“ тональности); подобное начало какъ всего сочиненія, такъ и его частей чрезвычайно обычно.

---

[1]) Особенно характерно постоянное употребленіе въ теоріи обозначенія „нота“ (письменный знакъ) вмѣсто „звукъ“, чѣмъ подчеркивалось отсутствіе сознанія различнаго значенія звуковъ замѣненныхъ однимъ внѣшнимъ понятіемъ „нота“.

4) Теорія „обращенія“ созвучій и „главенства“ основного тона породила убѣжденіе въ томъ, что и верхній голосъ долженъ кончать сочиненіе тѣмъ же „основнымъ тономъ“ („совершенная“ каденція); отсюда произошло обиліе одночастной междусистемной неустойчивой интонаціи (II—I) въ концѣ сочиненій, которыхъ неудавалось кончать двучастной сопряженной устойчивой $D_{вв} \Big| T_I$.

Убѣжденіе въ единственно правильномъ концѣ мелодіи первой ступенью „гаммы“ было столь сильно, что при редактированіи чужихъ сочиненій допускалось измѣненіе послѣдняго звука мелодіи (Фортепіанныя сочиненія Генделя подъ редакціей C. Kühner'a томъ I изданіе Брейткопфа и Гертеля № 1784), хотя обиліе окончаній сочиненій въ верхнемъ голосѣ „несовершенной“ каденціей доказывало несостоятельность теоріи; напр. у Гайдна (нумерація по изданію Литольфа):

Симфоніи: № 4. B-dur. Adagio cantabile, № 8. Es-dur (Paukenwirbel). Andante.
№ 15. Es-dur. Andante. № 19. C-dur. Andante.

Квартеты: № 31. Es-dur III ч. Affetuoso. № 73. I, II и IV ч.
№ 33. II, III и IV ч. № 75. I, II и III ч.
№ 36. Menuetto. № 77. I и II ч.
№ 44. I ч. № 80. I и II ч.
№ 64. Adagio. № 82. I, II и III ч.

Соната № 23. Es-dur. I часть.

Первыя попытки вырваться изъ стѣснительныхъ рамокъ основного трезвучія относятся къ XIX столѣтію; таковы окончанія:

У Листа: Die todte Nachtigall 1842, Sei still 1877, Ihr Glocken von Marling, Die Fischertochter (секстаккордъ),
Der Hirt 1835 (1848), En rêve 1885, Wer nie Sein Brod a-moll (квартсекстаккордъ).
Tristesse 1882 (секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія).
Harmonies poétiques et réligieuses (Pensée des Morts) 1834, Was liebe sei 1842,
Einst 1878, Verlassen 1879 (уменьшенный септаккордъ).
Mephisto-Valse № 2—1880 и № 3—1881, Mephisto-Polka 1883.
У Шопена: Op. 28. Прелюдіи h-moll и F-dur 1838 (септаккорды).

5) Слѣдствіемъ вышеприведенныхъ ложныхъ теоретическихъ положеній явилось однообразіе формы, всегда начинавшейся и кончавшейся въ одномъ и томъ же тонѣ, что было отмѣчено еще въ XVIII столѣтіи французскимъ писателемъ Бомарше. Всѣ формы классическаго періода основывались, или:

а) на періодичности тоники—пѣсенныя формы, рондо 1-й, 2-й и 3-й формы,—въ которыхъ равновѣсіе обусловливалось равенствомъ метра всѣхъ устойчивыхъ построеній въ главномъ тонѣ метру всѣхъ остальныхъ, неустойчивыхъ по отношенію къ главной устойчивости, построеній:

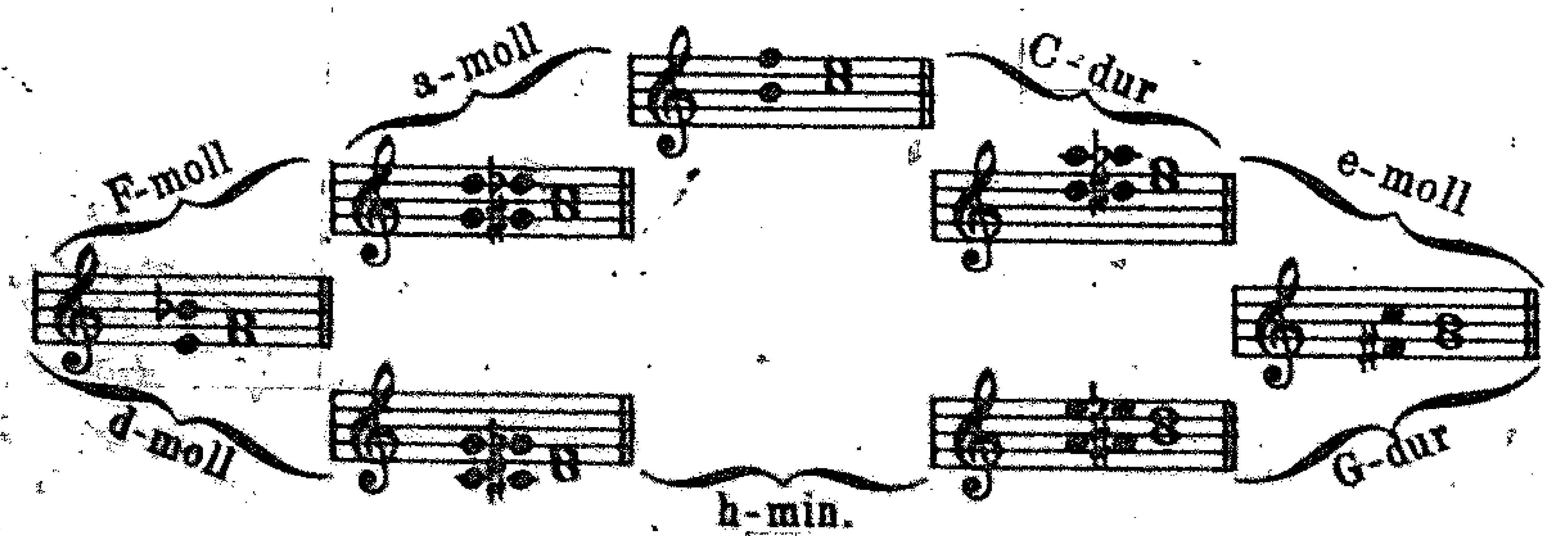
$$T—x—T(—x—T)\ldots\ldots \qquad T+T+\ldots = x+x+\ldots$$

б) или на симметріи той же тоники—сонатная форма,—въ которой равновѣсіе было обусловлено равенствомъ метра первыхъ двухъ частей симметріи (предкаданса всей формы) метру двухъ остальныхъ (кадансу формы):

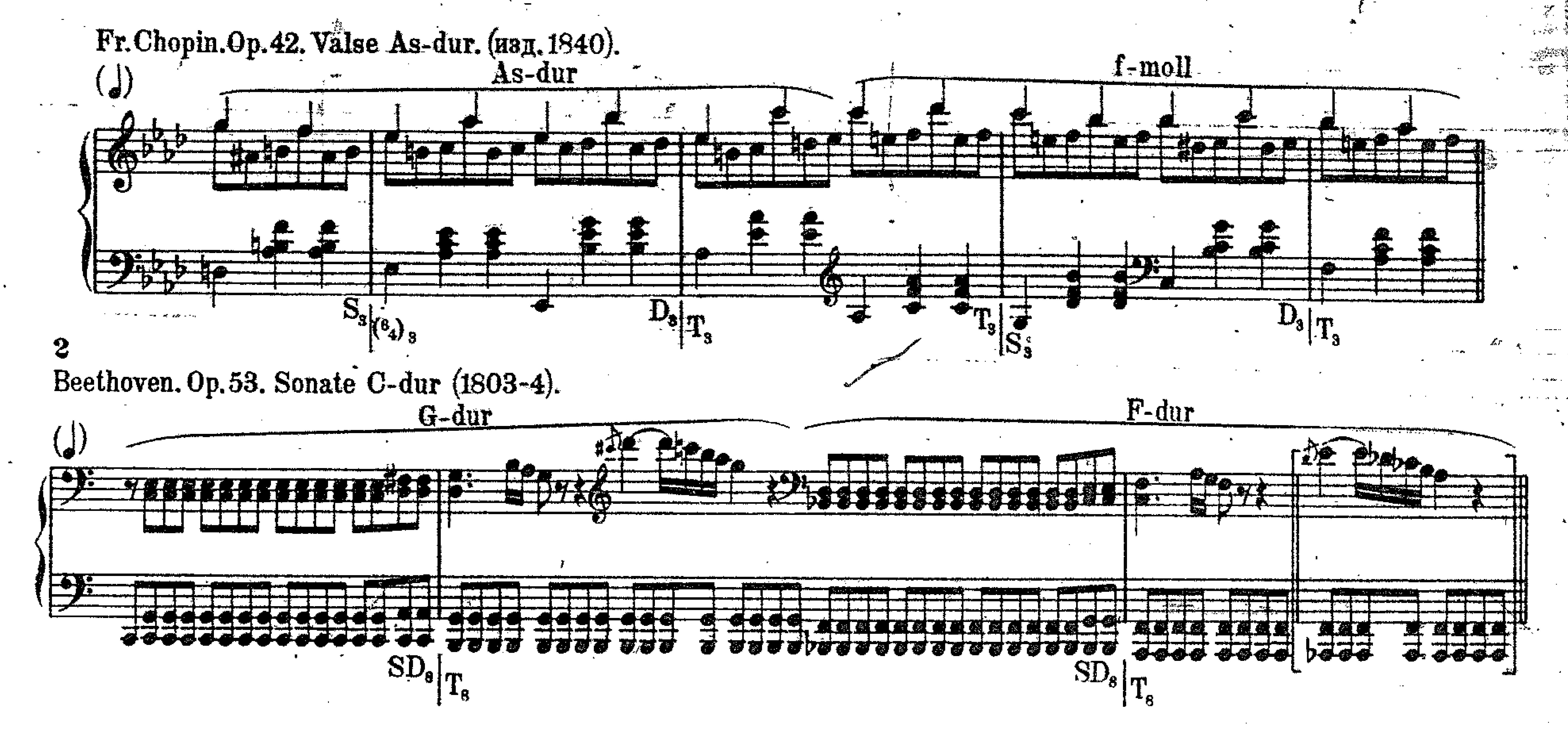
T (вступленіе, главная партія).	D (побочная, заключительная, разработка).	D (предъиктъ передъ репризой).	T (реприза и кода).

$$T \Big| D = D \Big| T.$$

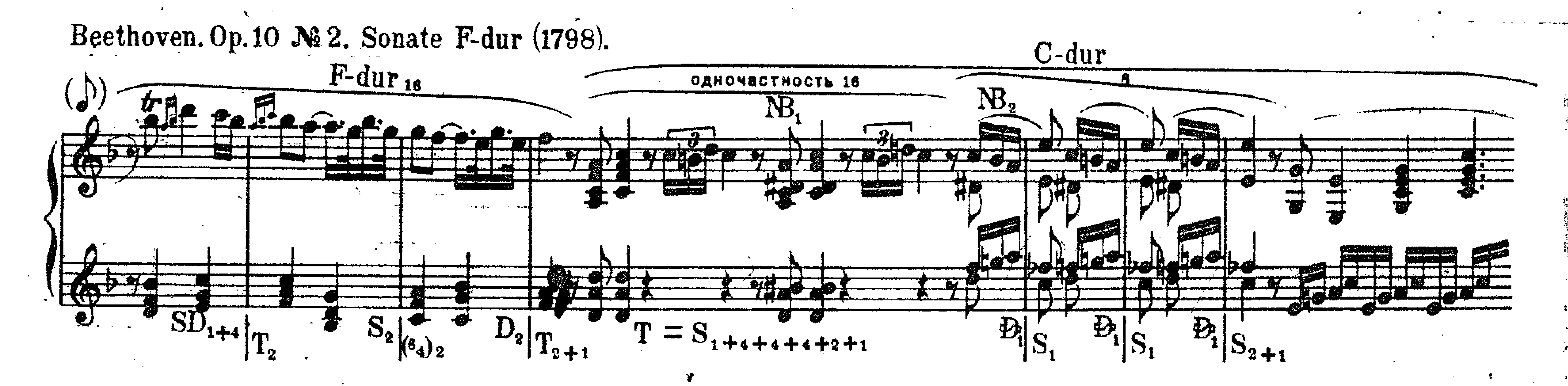
6) Послѣ Шопена и Листа композиторы, набирая въ свои сочиненія обрывки всевозможныхъ ладовъ, не составляли изъ нихъ сколько нибудь правильной формы, превращая этимъ свои сочиненія по формѣ въ родъ ладовыхъ попури. Тоже можно сказать и про сопоставленіе тональностей въ сочиненіи, о взаимоотношеніи которыхъ если и заботились, то основывались на совершенно ложной теоріи „повышенныхъ“ и „пониженныхъ“ звуковъ. Къ этой категоріи объясненій относится часто встрѣчающаяся тональность „пониженной“ II ступени въ качествѣ простой субдоминанты, а не неустоя къ T_v. Не лучше обстояло дѣло, когда тональности набирались или на *равныхъ* интервалахъ (по секундамъ, по терціямъ)—пріемъ совершенно чуждый мажору и минору, въ построеніи которыхъ нѣтъ внутренней аналогичности,—или на основаніи движенія по „квинтовому кругу“, еще одному продукту *равно*строительства, по которому тональности неродственныя оказывались болѣе близкими, чѣмъ нѣкоторыя родственныя; къ тому же этотъ пресловутый „квинтовый кругъ“ составлялся исключительно изъ тональностей одного лада—или мажорнаго или минорнаго, такъ что въ немъ совершенно исчезала настоящая родственность, заключающаяся въ общности системъ и отсутствіи шестиполутоновыхъ отношеній между устоями, напр. кругъ родства для натуральныхъ видовъ До-мажора и ля-минора будетъ:



Теоретическое незнаніе сопоставленія ладовъ и тональностей съ послѣдующимъ за этимъ сопоставленіемъ результатомъ лишало построеніе произведеній какъ многихъ видовъ общей формы, такъ и подробностей въ формѣ. Самая смѣна тональностей дѣлалась произвольно, не дѣлалось различія между сопоставленіемъ



и появленіемъ новой тональности, послѣ того какъ устойчивость прежней была нарушена



Въ этомъ примѣрѣ изъ сонаты Бетховена послѣ F-dur появляется C-dur, причемъ изъ устойчивыхъ звуковъ F-dur'a (fa-la-do) лишаются устойчивости la (re♯ NB1, образованіе двойной системы) и fa (si NB2, образованіе единичной системы); do устой общій и F-dur'у и C-dur'у остается нетронутымъ и въ этомъ примѣрѣ выдержанъ какъ общій тонъ.

7) Практика въ одновременномъ соединеніи звуковъ скоро нашла много созвучій несвойственныхъ мажору, какъ-то:

а) цѣлый рядъ септаккордовъ, среди которыхъ особенно выдѣлился уменьшенный септаккордъ (что и вполнѣ естественно, въ виду частыхъ случаевъ уменьшеннаго лада), не образующійся ни въ натуральномъ, ни въ гармоническомъ, ни въ 4-го вида мажорѣ (и минорѣ), ни въ увеличенномъ ладу во всѣхъ его видахъ; онъ можетъ быть образованъ только въ полномъ и 5-го вида мажорѣ (и минорѣ); его употребленіе было доведено до крайности—малѣйшее затрудненіе, отсутствіе знаній и находчивости замаскировывалось этимъ уменьшеннымъ септаккордомъ; онъ пріобрѣлъ даже особую назойливую должность прерывать форму (напр. въ оперѣ при приходѣ новаго лица, при началѣ речитатива);

б) всякіе нонаккорды совершенно не свойственные ни мажору, ни минору.

Въ виду отсутствія возможности логически употреблять эти созвучія композиторамъ оставалось начинять ими неповинный въ нихъ мажоръ.

8) Съ давнихъ временъ композиторы ощущали нѣкоторую форму изложенія, получившую названіе „секвенціи". И вотъ эту форму изложенія свойственную ладамъ, въ которыхъ одинаковыя симметричныя системы соединены на одинаковыхъ интервалахъ (напр. увеличенный, уменьшенный), композиторы втискивали въ мажоръ и миноръ, которымъ несвойственно подобное изложеніе ладовыхъ тяготѣній.

9) Неустойчивые моменты формы заполнялись почти исключительно созвучіями на IV и V ступеняхъ съ басовыми интонаціями IV—I, V—I и обратно, при почти совершенномъ пренебреженіи ихъ остальными разно-

образными выполненіями при помощи созвучій II, III, VI и VII ступеней съ разнообразными басовыми интонаціями, въ особенности въ оборотахъ $S|_{D}$ и $D|_{S}$, при почти полномъ игнорированіи оборотовъ, въ составъ которыхъ входитъ соединенное созвучіе $\mathrm{Ð}$; эти созвучія и обороты начинаютъ болѣе замѣтно встрѣчаться у Шуберта и затѣмъ достигаютъ значительнаго развитія у Шопена и Листа.

10) Равнымъ образомъ при построеніи симметріи моментовъ выборъ ихъ былъ очень ограниченъ, вращаясь почти исключительно въ предѣлахъ построеній

$T|_{D}\ D|_{T}$ (подавляющее количество случаевъ)

и $T|_{S}\ D|_{T}$;

остальные случаи крайне рѣдки, а нѣкоторые ($T|_{S}\ S|_{T}$, $D|_{S}\ S|_{D}$, $S|_{D}\ D|_{S}$ и т. п.) прямо исключительны. При такихъ условіяхъ элементарная форма была довольно однообразна, въ особенности при почти полномъ отсутствіи симметріи бо́льшихъ построеній (оборотовъ, симметріи моментовъ и т. д.).

11) Злоупотребленіе въ оборотѣ $S|_{T_{\frac{6}{4}}}$ въ басу одночастной неустойчивой интонаціей IV—V ступеней, превращающей этотъ устойчивый оборотъ въ неустойчивый, создало колоссальное по своей распространенности общее мѣсто въ литературѣ, носящее названіе „кадансоваго квартсекстаккорда“ и убило употребленіе вообще всякихъ квартсекстаккордовъ въ формѣ. Первымъ противъ этого сталъ протестовать Листъ какъ въ серединѣ своихъ сочиненій (напр. Les Préludes [Allegretto pastorale], Wieder möcht ich), такъ и въ концѣ.

12) Разнообразныя „каденціи“ въ D и т. п., наслѣдіе средневѣковыхъ „церковныхъ“ каденцій, доходили у нѣкоторыхъ авторовъ до болѣзненнаго избѣганія тональныхъ заключеній и калѣченія формы собственныхъ сочиненій. Частнымъ случаемъ этого была постоянная замѣна половиннаго оборота $(S|_{D})$ автентическимъ въ тональности этой доминаты.

13) Неупотребленіе субдоминанты въ мелкихъ построеніяхъ (какъ моментъ оборота) и ея появленіе только въ заключительныхъ построеніяхъ отдѣловъ, обыкновенно въ видѣ $\overline{S|_{T_{\frac{6}{4}}}\ D|_{T}}$ или $\overline{T|_{S}\ D|_{T}}$. Эти заключительныя построенія, отличающіяся своей субдоминантой отъ предшествующихъ построеній такъ выдѣлялись, что со временемъ сдѣлалось обычнымъ совершенно избѣгать этихъ „каденцій“.

14) Чрезвычайно частое измѣненіе субдоминантовыхъ созвучій въ созвучія звучавшія какъ доминантныя (съ ясно выраженнымъ шестиполутоновымъ отношеніемъ 4—3—2, 3—3—3); напр.:



Схоластическая теорія оправдывала это появленіемъ „доминанты отъ доминанты“ или „повышеніемъ и пониженіемъ“ звуковъ.

15) Характерно отсутствіе субдоминанты какъ самостоятельнаго звена большой формы; даже наиболѣе развитая форма—сонатная—обходилась безъ субдоминанты (какъ показано въ п. 5) и только вторая побочная, появленіе которой по схоластической терминологіи превращало сонатную форму въ пятую форму рондо, писалась въ субдоминантѣ.

16) Неправильные предъикты послѣ предшествовавшаго икта, создававшіе разрѣшеніемъ всѣхъ или нѣкоторыхъ неустоевъ этого икта слуховое впечатлѣніе преждевременнаго икта.

17) При сопоставленіи:

а) часто отсутствовалъ результатъ и форма ограничивалась одними причинами безъ слѣдствія или же результатъ дѣлался неправильный безъ особой причины для этого;

б) неправильное объединеніе, въ особенности когда получавшееся созвучіе было необычно для авторскаго слуха и замѣнялось привычнымъ (обыкновенно доминантаккордомъ или уменьшеннымъ септаккордомъ. Ср. п. 14);

в) Подчиненіе требованію „модуляціи“ заставляло авторовъ избѣгать всякихъ сопоставленій, губя этимъ яркость, образность, выразительность изложенія.

18) Авторы, ясно чувствуя иногда необходимость построенія опредѣленнаго метра и ладового значенія, давая ему правильное протяженіе во времени, а иногда и правильный ритмическій видъ, заполняли это построеніе безсодержательнымъ изложеніемъ звуковъ нужнаго ладового значенія. Для примѣра можно сравнить построенія совершенно одинаковаго значенія:

Бетховенъ. Op. 7. Соната Es-dur (1797) II часть Adagio такты 37—50 (безъ неустойчивой вставки 42 и 43 тактовъ)

и Шопенъ. Op. 15 № 2. Ноктюрнъ Fis-dur (передъ 1831, изд. 1834) doppio movimento, въ которомъ авторъ не стѣсняется ввести совершенно новую мелодію съ самостоятельнымъ изложеніемъ.

Тоже можно замѣтить и относительно коды, въ построеніи которой до Шопена авторы ограничивались бывшимъ раньше матеріаломъ; Шопенъ же, когда того требуетъ содержаніе сочиненія, даетъ совершенно новый матеріалъ напр.:

Op. 32 № 1. Nocturne H-dur (изд. 1837), Op. 41 № 1. Mazourka cis-moll (1839),
Op. 56 № 1. Mazourka H-dur (изд. 1844), Op. 58. Sonate h-moll Largo H-dur (изд. 1845),
Op. 59 № 3. Mazourka Fis-dur (изд. 1846), Op. 60. Barcarolle Fis-dur (изд. 1846), Op. 62 № 1. Nocturne H-dur (изд. 1846).

II. Интонаціонныя.

19) Неправильность построенія интонаціи—устойчивыя не въ сторону разрѣшенія неустоя, неустойчивыя не въ сторону обратную его разрѣшенію.

20) Вставка въ предъиктъ или иктъ совершенно ненужныхъ, затемняющихъ смыслъ оборота вспомогательныхъ или проходящихъ созвучій.

21) Отсутствіе въ интонаціи (особенно въ нижнемъ голосѣ) икта или предъикта:



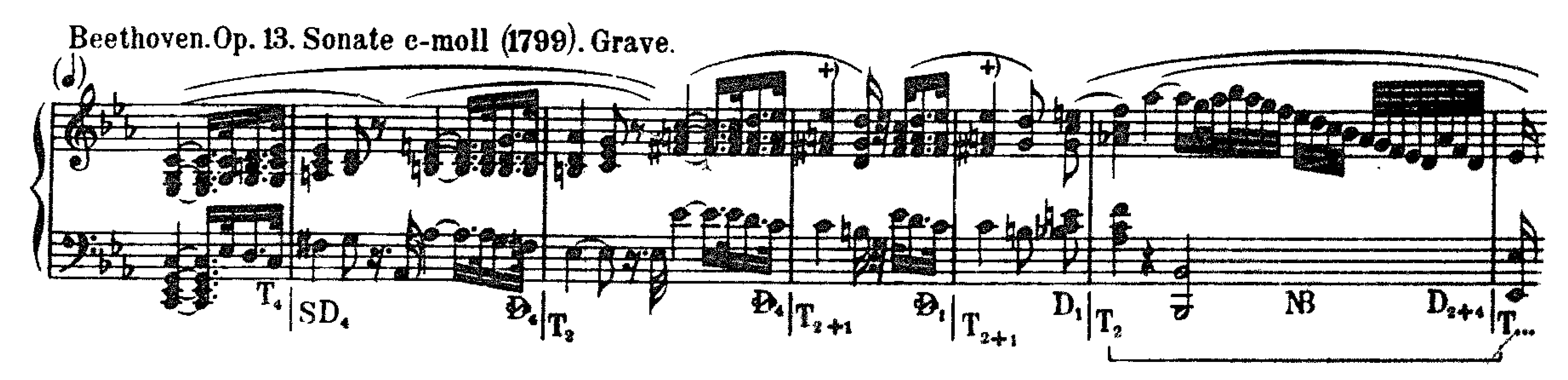
22) Употребленіе невыявленнаго многоголоснаго задержанія въ иктѣ оборота, доведенное иногда до такого обилія, что слышимое совершенно не соотвѣтствуетъ задуманной авторомъ формѣ.

23) Несовпаденіе икта мелодіи главнаго голоса съ иктомъ сопровожденія.



III. Метрическія.

24) Подчиненіе нелѣпому принципу *равно*тактности вызывало совершенно неестественное то ампутированіе, то приштопываніе музыкальнаго матеріала, а при ошибочной разстановкѣ тактовыхъ чертъ — неправильное сжатіе или расширеніе.



NB. Выписано у Бетховена вдвое меньшими стоимостями.

25) Неправильное распредѣленіе созвучій между смежными иктомъ и слѣдующимъ за нимъ предиктомъ, происходящее отъ того, что авторъ не отдавалъ себѣ отчета въ метрико-ритмическомъ построеніи даннаго мѣста своего сочиненія.

26) Неправильная метрически стоимость звуковъ несоотвѣтствующая формѣ.

---

[1]) невыявленное задержаніе.

27) При сочиненіи спеціальныхъ формъ подчиненныхъ опредѣленному метрико-ритмическому построенію частое уклоненіе отъ этихъ формъ; композиторъ слѣдовалъ произвольному вдохновенію, а не выполнялъ заданную форму. Такъ напримѣръ въ менуэтахъ полное па и его контр-па построены:



и каждое можетъ дѣлиться на два полу-па,



которыя въ свою очередь допускаютъ подраздѣленія на четверти па:



И вотъ въ рѣдкомъ менуэтѣ нѣтъ самыхъ разнообразныхъ метрико-ритмическихъ построеній несвойственныхъ этому танцу. Въ первой фортепіанной сонатѣ Бетховена Op. 2 № 1 f-moll первая часть менуэта есть рѣдкій случай правильнаго его построенія, зато тріо написано какъ медленный вальсъ



28) Первая часть этого же менуэта представляетъ интересный примѣръ другой ошибки; будучи написана въ сонатной формѣ, ея устойчивость основана не на равновѣсіи всего предкаданса (экспозиціи и разработки) съ кадансомъ (реприза):

$$\underbrace{12 \,|\, 60}_{-72} \qquad \underbrace{12 \,|\, 36}_{+48}$$

а на періодичности устойчивости съ неустойчивостью:

Главная партія	+12	Побочная и заключительная	−30
Предъиктъ и реприза	+48	Разработка	−30
	+60		−60



1556

IV.

29) При соединеніи словъ и интонацій въ вокальныхъ произведеніяхъ допускался рядъ ошибокъ:

а) несоблюдалась настоящая форма текста;

б) икты словесные часто не совпадали съ иктами интонацій; особенно часто это случалось въ концѣ сочиненія, когда послѣднее слово оканчивалось женскимъ окончаніемъ, которое въ такихъ случаяхъ приходилось на иктъ интонаціи;

в) словесная мысль не совпадада съ музыкальной и разбивалась на двѣ музыкальныя или наоборотъ;

г) часто текстъ скандировался для всѣхъ словесныхъ иктовъ однообразно, не обращая вниманія на то, что при наличности нѣсколькихъ иктовъ на одну часть мысли (субъектъ или предикатъ) выдѣляется тотъ иктъ, который заключаетъ въ себѣ логическій смыслъ.

Напримѣръ ошибочно:

P S

Лѣ | ниво | дышетъ | полдень | мглистый (Тютчевъ)

слѣдуетъ

P S

Лѣ ниво дышетъ полдень | мглистый.

Или же этотъ главный иктъ отмѣчался неправильно.

Перечисленные ошибочные пріемы создали измышленный, искуственный стиль, накладывающій по слуховой и школьной традиціи свой вредный отпечатокъ на вдохновеніе композиторовъ послѣдующаго времени. Поэтому на многіе примѣры нужно смотрѣть не какъ на образцы того, какъ должна быть изложена музыкальная рѣчь, а только какъ на доказательства того, что всѣ несовершенства рѣчи самыхъ различныхъ композиторовъ разныхъ временъ не мѣшали имъ подчиняться, хотя бы въ грубомъ видѣ, неизмѣннымъ законамъ опредѣляющимъ проявленіе музыкальной рѣчи.

Современный періодъ композиторской техники, начавшійся съ вступленіемъ на композиторское поприще лицъ, слухъ которыхъ былъ развитъ на народныхъ пѣсняхъ, къ которымъ они относились не какъ къ „этнографической“ подробности, а какъ къ истинному источнику музыкальной премудрости, ведетъ къ недалекому быть можетъ времени, когда свободное творчество, сознавъ законы музыкальной рѣчи, сольется съ путями народнаго творчества и въ своемъ новомъ свободномъ движеніи создастъ новую, грандіозную эпоху выявленія человѣческаго духа и выдвинетъ рядъ новыхъ геніевъ, творчеству которыхъ теорія будетъ помогать, а не мѣшать, превратившись изъ „теоріи“ музыки въ науку о музыкѣ.

Теперь же задачей музыкальныхъ дѣятелей является выясненіе формы музыкальныхъ сочиненій бывшаго періода, изданіе ихъ въ естественномъ видѣ соотвѣтствующемъ ихъ формѣ (что является и задачей современныхъ композиторовъ при печатаніи собственныхъ сочиненій) и выведеніе на основаніи прошлаго опыта возможно совершеннаго и полнаго ученія о построеніи музыкальной рѣчи. Только тогда станетъ возможнымъ появленіе первой исторіи „музыки“, содержаніемъ которой будетъ исторія возникновенія и развитія строенія музыкальной рѣчи, черезъ которое познается ея содержаніе, независимо отъ примѣненія этой музыки къ вокальнымъ или инструментальнымъ сочиненіямъ, къ операмъ или романсамъ, симфоніямъ или сонатамъ, независимо отъ біографически-хронологическихъ свѣдѣній разбавленныхъ анекдотами и общими quasi философскими разсужденіями, основанными на общемъ поверхностномъ впечатлѣніи и личной фантазіи писателя, удѣляющаго Шопену нѣсколько строкъ какъ „піанисту“ сочинявшему ноктюрны и мазурки, и не замѣчающаго, что сочиненія этого піаниста ежедневно служатъ духовной пищей не только въ передачѣ на роялѣ, но и въ безчисленныхъ переложеніяхъ для голоса, скрипки, віолончели, оркестра и даже опернаго ансамбля, не говоря о томъ вліяніи, которое Шопенъ оказывалъ и продолжаетъ оказывать на творчество другихъ композиторовъ, начиная со своихъ даже старшихъ сверстниковъ до настоящаго времени; на ряду съ нѣсколькими строчками о Шопенѣ, тѣ же писатели на десяткахъ страницъ распространяются о композиторахъ, значеніе которыхъ въ исторіи музыки ограничивается зачастую тѣмъ, что они пользовались заурядной музыкальной рѣчью, но зато писали или оперы или симфоніи, а иногда даже и оперы и симфоніи.



1911 г.